Искусство Франции

Искусство Франции от Великой Французской буржуазной революции до Парижской коммуны (1789—1871)

Н. Яворская

Франция была первой большой страной на Европейском континенте, где революция привела к разгрому феодального строя. Буржуазные отношения здесь утвердились в наиболее чистом виде. Вместе с тем во Франции, прошедшей через четыре революции (1789, 1830, 1848, 1871 гг.), рабочее движение ранее, чем в других странах, приобрело характер боевых выступлений. Напряженная борьба народных масс против феодальной аристократии, затем против правящей буржуазии («финансовой аристократии», как ее называл К. Маркс), активное участие в этой борьбе пролетариата наложили на ход истории особый героический отпечаток, который нашел свое отражение в искусстве Франции 19 в., вопреки все нарастающему прозаизму буржуазии, поглощенной жаждой наживы. Острые политические конфликты, свидетелями, а иногда и участниками которых были художники, поставили прогрессивное искусство в тесную связь с общественной жизнью. Так, творчество Давида было связано не только с идеями, но и со всем ходом событий французской буржуазной революции, творчество Домье — с революционным движением 30-х гг., Курбе — с революцией 1848 г. и Парижской коммуной.

Пафос борьбы, стремление воплотить революционный дух народа, присущие прогрессивному искусству, развивавшемуся при жесточайшем сопротивлении со стороны официальных кругов, в значительной мере определили своеобразие французского искусства и его национальный вклад в историю мирового искусства.

В годы, непосредственно предшествующие буржуазной революции, когда складывалось искусство революционного классицизма, Давид обратился к античности, история которой давала ему примеры героической борьбы народа. Но в период революции он увидел героическое и в современности («Смерть Марата»). Воплощение героики в конкретных современных образах в дальнейшем (20—30-е гг.) осуществляется и у прогрессивных романтиков («Плот «Медузы» Жерико, «Свобода, ведущая народ» Делакруа), однако они брали события, выходящие за рамки повседневного течения жизни. Мастера же критического реализма (Домье, Милле, Курбе) воплощали в своих произведениях обыденную трудовую жизнь и, сумев раскрыть ее эстетическую и этическую значимость, вскрыли типичные стороны общественной! жизни в индивидуальных судьбах отдельных личностей. Все эти направления представляли собой, по существу, определенные ступени развития реализма 19 в., то есть реализма эпохи капитализма. Его характерной особенностью, как уже упоминалось, являлось все нарастающее стремление к конкретно-историческому отображению действительности. Даже в таком наиболее отвлеченном направлении, как революционный классицизм, обращение к античности связывалось с современной историей. В прогрессивном романтизме художники, как и литераторы, декларировали тесную связь искусства с исторической эпохой. К каким бы темам ни обращались художники, они стремились выявить национальные черты; это нашло свое проявление и в исторической живописи и в пейзаже. В портрете подчеркивалось индивидуальное своеобразие человека с его страстями, эмоциями. В реализме середины века все эти тенденции еще более обостряются и сказываются как в тематике, которая ближе подходит к окружающей действительности, внося критическую оценку ее, так и в художественном воплощении. Преодолеваются черты условности, свойственные классицизму и романтизму, и реальный мир окончательно утверждается в конкретных формах самой жизни.

Упорно стремление художников к правдивому отображению окружающего мира, к передаче его во всем его красочном многообразии и богатстве. Чрезвычайно показательно, что о цвете, о его изменчивости под влиянием атмосферы (о чем говорилось уже в трактатах 18 в., в частности у Дидро) пишут люди самых различных профессий — физики, химики, капитаны дальнего плавания, писатели, художники. Все они заявляют, что в жизни цвет не воспринимается локально. Эти наблюдения не только дали толчок развитию французской пейзажной живописи в 19 в., но привели к пересмотру самой системы живописи. Найденные новые живописные приемы несли смысловую, эмоциональную нагрузку, позволяли художнику создать яркий, впечатляющий образ. Достижения французской живописи в этой области оказали большое воздействие на европейскую живопись.

Наряду с прогрессивным искусством, вернее, в борьбе с ним активно действовало искусство консервативное или реакционное, часто прямо связанное с правящими кругами. Это искусство, независимо от его стилистических особенностей, всегда оставалось оторванным от тех реальных проблем, которые волновали широкие круги народа.

* * *

Напряженной политической жизнью живет Париж летом 1789 г. Народ выходит на улицу, под открытым небом возникают революционные клубы. 12 июня Камиль Демулен призывает к оружию, и 14 июля народ овладевает Бастилией, символом старого режима. И в дальнейшем, в продолжение революционных лет (1789—1794), народ необычайно активно участвует в борьбе, придав ей последовательно антифеодальный характер. Революционные идеи становятся основным стимулом развития культуры этого времени, они обусловливают и революционную направленность искусства, в первую очередь революционного классицизма. Художники, как и драматурги (вспомним «Кая Гракха» М.-Ж. Шенье), для выявления гражданских идеалов обращаются к античности, «чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное

содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 8, стр. 120.*).

Однако наряду с революционным классицизмом находят распространение и другие направления. В изобразительном искусстве популярностью пользуются те формы искусства, в которых более непосредственно могли воплотиться мысли и чаяния народа. Это прежде всего народный лубок — раскрашенная гравюра, дышащая пафосом революции. Сатирический эффект достигается персонифицированным изображением социальных явлений, символическими сопоставлениями. Так, например, в листе «Надо надеяться, что игра скоро кончится» представлены монашка и жеманная аристократка, едущие на женщине, символизирующей третье сословие. На эту же тему сделан другой лубок: аристократ и духовное лицо убегают в страхе от пробуждающегося человека. Гравюры обычно просты, лаконичны, но интересно, что художник хочет показать реальное место действия. В одном случае дан намек на пейзаж, в другом явственно вырисовываются контуры города. Фигуры представлены с некоторой наивностью, но отличаются выразительностью. Таков раскрашенный офорт, изображающий голодный поход женщин на Версаль 5 октября 1789 г. По этим гравюрам можно проследить ход французской революции. Если сначала третье сословие трактовалось как единое целое, го потом появились листы, в которых уже осознана дифференциация этого сословия. Наряду с безыменным народным лубком карикатуры выполнялись и профессиональными художниками.

Другой вид искусства, который приобрел народный характер,— это массовые праздники. Народный темперамент проявился в национальных плясках разных провинций, которые порой предшествовали официальным церемониям; революционный пафос народа выявился в грозной «Карманьоле», в воинственно ликующей «Ca ira». В музыкальных произведениях, написанных для праздников, звучат также настроения, отличные от классической музыки. Знаменитый марш Воссека явился прообразом романтической

музыки. «Боевая песнь Рейнской армии» (известная под названием «Марсельеза») Руже де Лиля воспринималась современниками как «улучшенный Глюк», на самом же деле эмоционально выразительно переданный гнев революционного народа выводит этот гимн из стилевых рамок классицизма.

В проведении массовых праздников было много стихийного, шедшего непосредственно от народа, но официальные программы церемоний стремились внести в празднества строго регламентируемую торжественную стройность. В проекте праздника Федерации мы читаем: «...трогательная сцена их [французов.—Ред.] объединения будет освещена первыми лучами солнца». Среди развалин Бастилии будет «воздвигнут фонтан Возрождения в виде олицетворения Природы» и далее: «место действия будет просто, убранство его будет заимствовано у природы».

Или, излагая план праздника в честь Верховного существа: «При виде благодатного светила, которое оживляет и расцвечивает красками природу, друзья, братья, дети, старики и матери обнимаются и спешат украсить и справить праздник божества» (*«Речи и письма живописца Луи Давида», М.-Л., 1933, стр. 100, 105, 132, 133.*). Однако во время этих трогательных сцен раздается «страшный залп артиллерии, выразитель национальной мести».

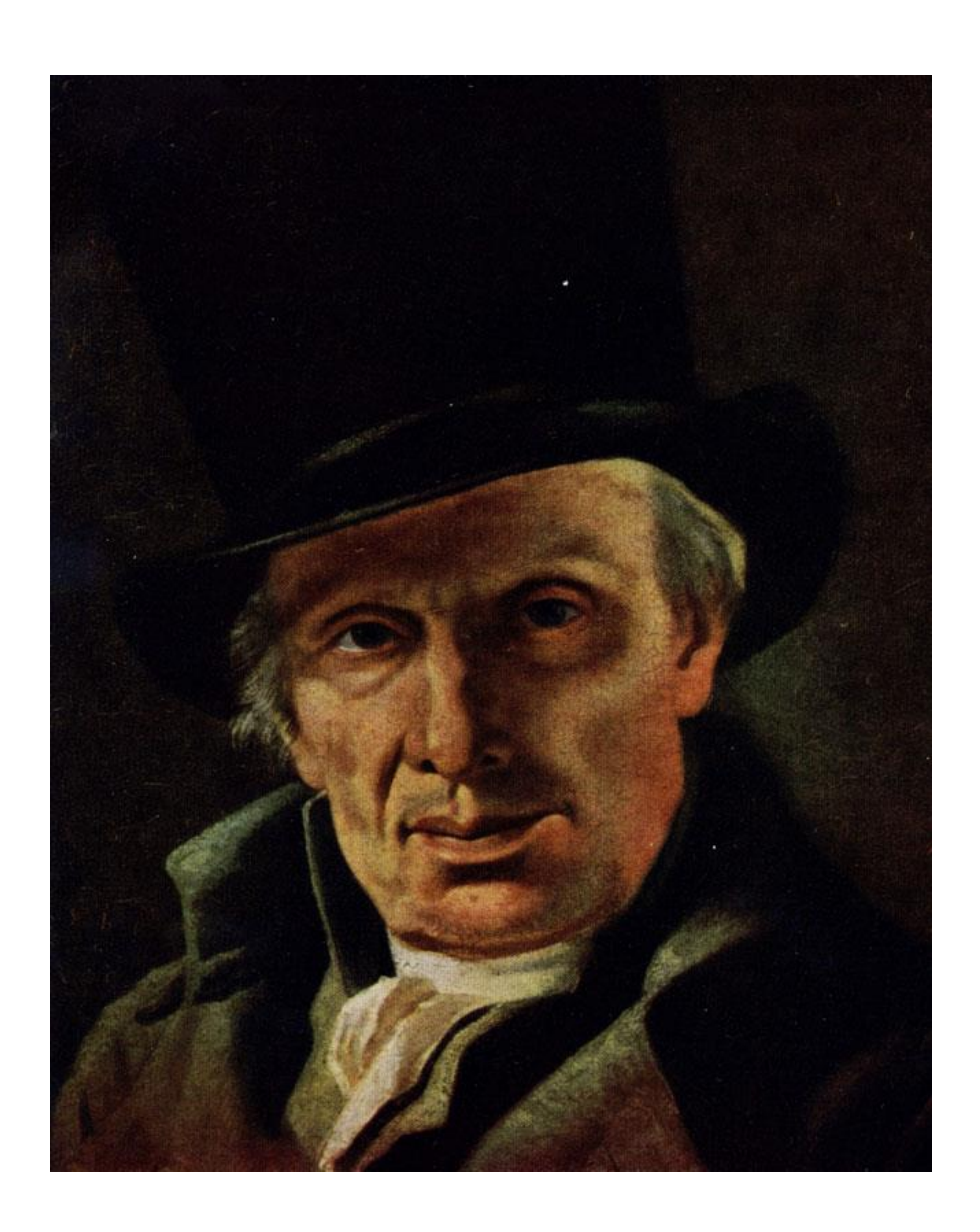
Этот контраст, который можно наблюдать при оформлении праздников, характерен был для первых лет революции. Вспомним, что Сен-Жюст в своих «фрагментах о республиканских учреждениях» требовал от истинного революционера совмещения спартанской доблести с чувствительностью добродетели.

Не только природа, но и античность была источником вдохновения для устройства празднеств: участники одевались в римские тоги, вводились римские колесницы и т. д. «Спарта сверкает как молния в сумраке вечной ночи»,— говорит Робеспьер в речи, посвященной празднику Верховного существа. В целом в оформлении праздников дух

революционного классицизма проявлялся достаточно отчетливо.

Закономерно то большое внимание, которое в период Революции уделяется искусству, неизменно подчеркивается его агитационная роль; оно рассматривается теперь не как «простое украшение на государственном здании, но как составная часть его фундамента». Искусство должно стать не «достоянием богатых и знатных» и служить «не для удовлетворения гордости и капризов нескольких сибаритов, купающихся в золоте», а быть достоянием всего народа» Раздаются требования довести его «вплоть до хижин», «дать ему разлиться плодоносною рекою по всей территории республики». Отсюда основным долгом как правительства, муниципалитетов, так и частных лиц признана совместная работа над пробуждением и развитием эстетического чувства: большое внимание теперь уделяется преподаванию рисования в школах, организации музеев.

Начинается борьба с Академией как с привилегированным учреждением. «Режим Королевской Академии живописи и скульптуры (как говорится в мемуаре, составленном академиками-диссидентами, представителями Коммуны города Парижа, 25 февраля 1790 г.) утеснителен, унизителен, способен обескуражить таланты и противоречит почти во всех частях декретам о равенстве и свободе». Борьба с Академией была долгой и упорной, и только в 1793 г. Конвент отдает приказ упразднить Академию. Вместо нее было создано «Общество содействия прогрессу наук и искусства». Более же революционные художники организовали «Народное и республиканское общество искусств».



Жак Луи Давид. Голова старика. После 1816 г. Антверпен, Музей изящных искусств

цв. илл. стр.(24-25)

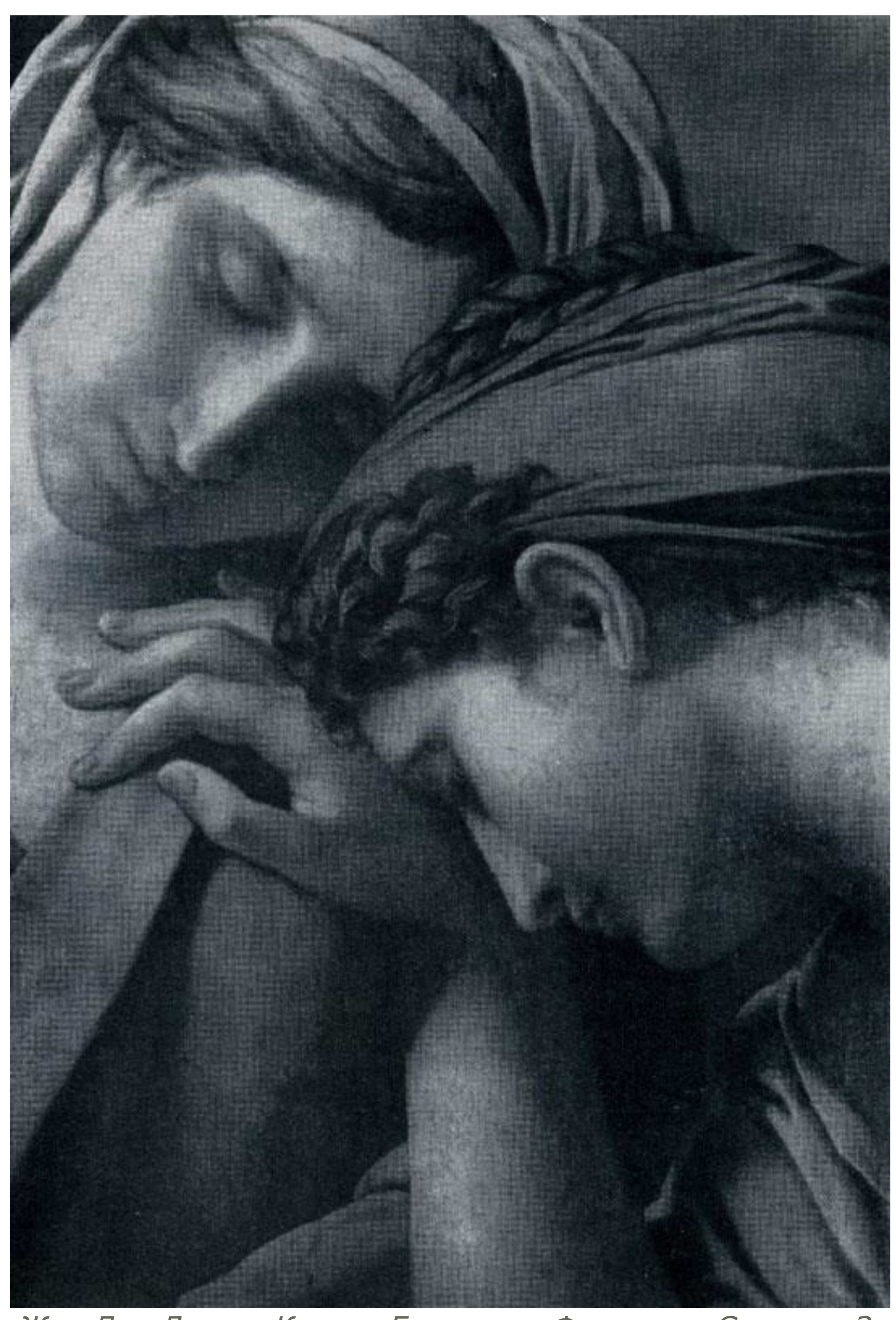
Крупнейшим мастером и организатором художественной жизни того времени был Жак Луи Давид (1748—1825), тесно связавший свое творчество с Великой французской буржуазной революцией. Свое художественное образование он начал у Вьенна, а в 1771 г. успешно участвовал в конкурсе на Римскую премию картиной «Битва Минервы с Марсом» (1771; Лувр). Картина была написана в духе академической манеры того времени; в ней еще очень сильно чувствовалось влияние рококо. Хотя картина понравилась академическим кругам, награды, которая позволила бы поехать в Италию, Давид не получил ни в этом году, ни на следующих конкурсах. Лишь в 1775 г. осуществляется поездка в Италию, куда он отправляется как степендиат Академии вместе с Вьенном.

Италия раскрыла Давиду глаза на античный мир, увлечение которым было в духе того времени. Вспомним эстетические взгляды Винкельмана, который связывал расцвет античного искусства с демократическим строем греческого государства (см. т. IV настоящего издания). Легко понять, что и Давид в эпоху, когда назревали новые общественные идеалы, увлекался античностью и согласно этому вырабатывал принципы нового искусства, которые сказались уже в первой картине, показанной по возвращении из Италии, «Велизарий, узнанный солдатом, который служил под его командованием, в тот момент, когда женщина подает ему милостыню» (1781; Лилль, Дворец изящных искусств). Сюжет картины — драматическая повесть о том, как знаменитый византийский полководец, подозреваемый в заговоре против императора, был лишен всех почестей и впал в нищету. Показательно, что Давид берет теперь не мифологический сюжет, а исторический, хотя и овеянный легендой. В этом произведении не осталось и следа от манерности его ранней «Битвы Минервы с Марсом», здесь царит простота, строгость, скульптурность в трактовке форм, уравновешенная статичная

композиция. Лаконизм выражения указывает на тягу к монументальности. Стиль искусства Давида в этой картине уже достаточно четко выявился.

Однако важно отметить, что в этом же Салоне было выставлено другое произведение Давида — портрет графа Потоцкого (1781; Варшава, Национальный музей). Поводом к написанию портрета послужил жизненный эпизод. Давид в Неаполе был свидетелем, как Потоцкий усмирил необъезженного коня. Пусть несколько театрален жест Потоцкого, приветствующего зрителя, но по тому, как конкретно, со всеми характерными подробнвстями, художник передал облик портретируемого, как нарочито подчеркнул небрежность в одежде, как противопоставил спокойствие и уверенность седока горячему беспокойному нраву лошади, видно, что художнику не была чужда передача реальной действительности в ее живой конкретности.

С этих пор творчество Давида идет как бы по двум направлениям; в исторических картинах на античные темы художник в отвлеченных образах стремится воплотить, идеалы, волнующие предреволюционную Францию; с другой стороны, он создает портреты, в которых утверждает образ реального человека. Эти Две стороны его творчества остаются разобщенными вплоть до революции.



Жак Луи Давид. Клятва Горациев. Фрагмент. См. илл. 3.

илл. 2



Жак Луи Давид. Клятва Горадиев. 1784 г. Париж, Лувр.

илл. 3

Так, в 1784 г. Давид пишет «Клятву Горациев» (Лувр) и одновременно портреты г-на и г-жи Пекуль (Лувр). В «Клятве Горациев» Давид заимствует сюжет из античной истории, для того чтобы воплотить передовые идеи своего времени, а именно: идею патриотизма, идею гражданственности. Сравнение предварительного наброска с самой картиной

показывает, что Давид искал все большей простоты стиля и большей четкости и даже прямолинейности для выражения своей идеи. Резко противопоставлены в картине две группы: торжественно-мажорная группа трех сыновей, дающих отцу клятву победить или умереть, и отодвинутая на второй план группа поникших в горе женщин. Напряженным, резким движениям мужчин, охваченных единым порывом, противопоставлены более

спокойные позы женщин, обрисованные плавным ясным контуром. Гражданская доблесть одних оттенена личными переживаниями других. Эта картина с ее призывом к борьбе, к свершению гражданского подвига — одно из ярких проявлений революционного классицизма со всеми его стилистическими особенностями (стремление к простоте, лаконизму, прямолинейному воплощению идеи), что сказалось как в композиционном решении, в скульптурной трактовке форм, в монохромности колористической гаммы, так и в схематичной обрисовке образов.

Как бы восполняя отсутствие индивидуального, конкретного момента в художественном строе своих исторических композиций, Давид пишет портреты г-на Пекуль и г-жи Пекуль. Если в «Клятве Горациев» художник дает идеализированные, несколько абстрагированные образы, то здесь, напротив, он прибегает к утверждению материального мира без всякой его идеализации. Художник показывает некрасивые руки своих моделей с толстыми короткими пальцами, а в портрете г-жи Пекуль — ожиревшую шею, кожа которой нависает на жемчуг. Давид в своих портретах представляет то, что непосредственно наблюдает в действительности, и, может быть, даже не желая этого, создает образы людей, которые довольны собой, своим богатством и охотно выставляют его напоказ»

Несколько в другой манере написан портрет «Лавуазье с женой» (1788; Нью-Йорк, Институт Рокфеллера). Красота линейных контуров, изящество жестов, грациозность, элегантность и утонченность образов должны передать

обаятельный образ ученого и его жены. Современный Давиду критик писал: «...Лавуазье — один из наиболее просвещенных и великих гениев своего века, а его жена из всех женщин наиболее способна его оценить. В своей картине Давид передал их добродетель, их качества». Понятие «добродетель» воплощено здесь в живых конкретных образах.



Жак Луи Давид. Клятва в зале для игры в мяч. Фрагмент. Карандаш, масло. 1791 г. Париж, Лувр.

илл. 4

В Салоне 1789 г., открытие которого состоялось в атмосфере революционного напряжения (на выставке охрану несли сами художники и ученики, одетые в национальные мундиры), внимание всех приковывает картина Давида, выставленная под названием «Брут, первый консул, по возвращении домой после того, как осудил своих двух сыновей, которые присоединились к Тарквинию и были в заговоре против римской свободы; ликторы приносят их тела для погребения» (1789; Лувр). Сила воздействия этой риторичной картины Давида на его революционных современников, по всей видимости, объясняется тем, что, взяв сюжет из античной истории, Давид вновь показал героя, для которого гражданский долг был выше всего.

Революционные события дали непосредственный толчок дальнейшему развитию творчества Давида. Теперь патриотические темы вовсе не надо было искать в античности, героика вторгается в саму жизнь. Давид начинает работать над произведением, запечатлевающим событие, которое произошло 20 июня 1789 г., когда в Зале для игры в мяч депутаты давали клятву «Ни под каким видом не расходиться и собираться всюду, где потребуют обстоятельства, до тех пор, пока не будет выработана и установлена на прочных основах конституция королевства». В этой картине могли слиться воедино обе отмеченные выше тенденции Давида. Здесь представилась художнику возможность выразить идею гражданственности в образах современников. По-видимому, именно так понимал свою задачу Давид, выполняя сорок восемь подготовительных портретов. И все же, когда рисунок с общей композицией (Лувр) был выставлен в Салоне 1791 г., художник делает надпись, что не претендует на портретное сходство. Давид хотел показать революционный порыв народа. Единая воля собравшихся выражена здесь в ритмически повторяющихся жестах рук, простертых к Бальи, читающему клятву. Фигура Бальи возвышается над толпой, как бы утверждая центр композиции и придавая ей устойчивость и статичность. Строгое логическое построение

композиции, патетика жестов — все это было характерно и для прежних полотен Давида. Однако здесь художник стремится дать почувствовать взволнованность собравшихся и передать ощущение грозы, которая действительно пронеслась над Парижем в день этого знаменательного события. Развевающийся, от порыва ветра занавес вносит напряженный динамизм, несвойственный более ранним произведениям Давида. Кроме того, чувства каждого гражданина теперь не только подчинены общему энтузиазму, но отмечены и некоторыми индивидуальными чертами. Это первое произведение Давида, изображающее современное историческое событие, и в нем он уже говорит несколько иным языком, чем в своих картинах на античные сюжеты.

Все чаще и чаще начинают от художников требовать отображения современной жизни. «Царство свободы открывает перед искусством новые возможности,— пишет Катремер де Кенси,—чем больше нация приобретает чувство свободы, тем ревностней она в своих памятниках стремится дать верное отображение своего быта и нравов».



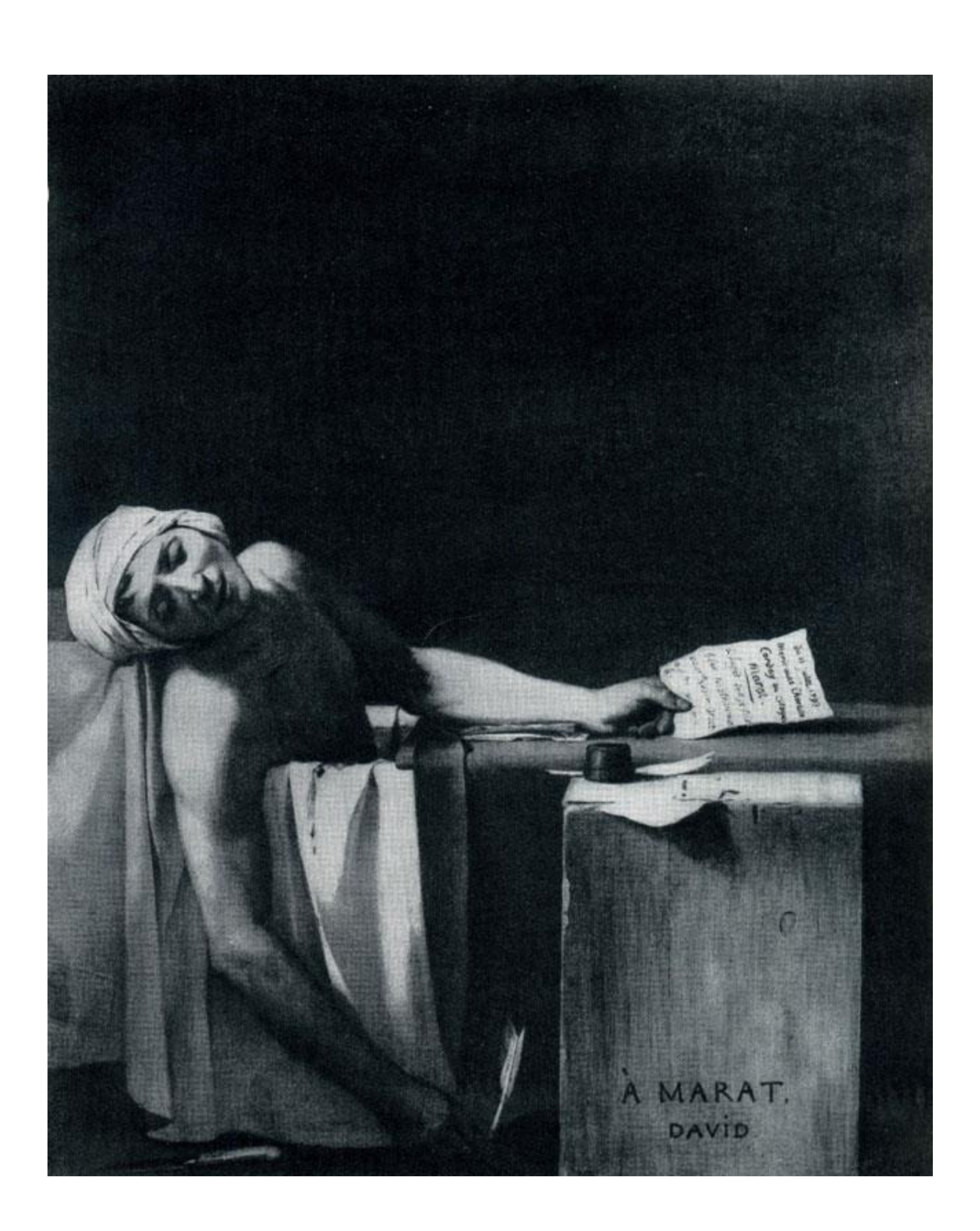
Жак Луи Давид. Портрет Мишеля Лепелетье де Сен-Фаржо. Рисунок. Ок. 1793 г. Париж, Национальная библиотека

илл. 5

Несколько картин революционного содержания было выставлено в Салоне 1793 г. Так, Пурселли выставил картину «Торжество санкюлотов на развалинах Бастилии», Бальзак—«Гора и болото», Дефон—«Осада Тюильри храбрыми санкюлотами», Дюплесси-Берто—«Взятие Бастилии» (последняя картина находится в Музее Версаля). В 1793 г. Давид откликается на трагическое событие своей эпохи. Он пишет убитого Лепелетье— героя революции, голосовавшего, как и сам Давид, за казнь короля и убитого роялистами накануне казни Людовика XVI. Картина до нас не дошла. Сохранилась лишь гравюра Тардье, исполненная по рисунку Давида.

Давид изобразил Лепелетье на траурном ложе, полуобнаженным, с зияющей раной, то есть так, как он был показан во время всенародного прощания. Когда смотришь на эту фигуру, нельзя отделаться от мысли, что это скульптурное изваяние на саркофаге,— так красиво откинута назад голова, так пластично вылеплено все тело. Во всем Давид остался верен принципам классицизма. Давид не столько хотел представить портрет убитого Лепелетье, сколько создать образ патриота, преданного своей родине, и напомнить о той опасности, которой подвергается революция. Не потому ли Давид как бы по контрасту с общей пластической красотой показал кровавую рану, а над Лепелетье изобразил меч, который должен символизировать угрозу, нависшую над революцией. Значение этой картины раскрывает сам Давид в речи, произнесенной в Конвенте 29 марта 1793 г. при поднесении картины. «Истинный патриот,— говорит Давид,— должен со всем старанием пользоваться всеми средствами для просвещения своих соотечественников и постоянно показывать им проявления высокого героизма и добродетели». Давид считал, что для достижения идейной. выразительности необходима известная идеализация; это наглядно можно

видеть, если сравнить портрет Лепелетье, по-видимому, сделанный с натуры, с образом, данным в картине. В этом портрете (Париж, Национальная библиотека) напряженной целеустремленности очень своеобразного и живого лица художник дал почувствовать революционный пафос эпохи. Лепелетье изображен в профиль, как будто затем, чтобы Энергичнее подчеркнуть все характерные черты его некрасивого лица: покатый лоб, большой горбатый нос, нависшие веки, заметно асимметричный рот. Все это скрыто при изображении мертвого Лепелетье, на лице которого акцентированы лишь глубокие складки на лбу и переносице — следы серьезных дум.


À MARAT.
DAVID

Жак Луи Давид. Смерть Марата. 1793 г. Брюссель, Музей современного искусства.

илл. 8

В картине «Смерть Марата» (1793; Брюссель, Музей) Давид по-иному подошел к изображению убитого, хотя задача оставалась та же — воздействовать на чувства зрителя, дать ему урок патриотизма. Но с этой задачей здесь органически сочеталась другая тенденция искусства Давида: стремление к конкретной, индивидуальной характеристике, которая была присуща его портретам. Давид изобразил Марата так, как он представлял его в момент смерти. Безжизненно упавшая рука еще держит перо, которое вот-вот должно выпасть, в другой руке предательское письмо Шарлотты Корде: «13 июля 1793 года Мария Анна Шарлотта Корде гражданину Марату. Достаточно того, что я очень несчастна, чтобы рассчитывать на Ваше расположение». Если в картине «Убитый Лепелетье» Давид запрокинул голову изображенного, что скрыло от зрителя характерность некрасивого профиля, то в скорбном лице Марата каждый мог узнать черты «друга народа». Давид изобразил Марата в реальной домашней обстановке (в момент покушения Марат работал, как обычно, сидя в лечебной ванне). Но Давид поднялся над повседневной действительностью и дал в этом смысле произведение возвышенно героическое. Достиг он этого лаконизмом, обобщенностью, тем, что воздействовал на зрителя большими планами. Он смело подчеркнул пластичность тела, выдвинутого на передний план, на фоне темной стены, которая занимает больше места, чем само изображение, и превратил куски материи в монументальные складки, как бы изваянные из мрамора. Величествен общий ритм этого произведения. Та внутренняя выразительность, мощная энергия, которая слышится в «Скорбном марше» Госсека, ощутима и в картине «Смерть Марата». Закономерно, что эту картину поднимали впоследствии на щит художественные критики — защитники романтизма: Торе и Бодлер.



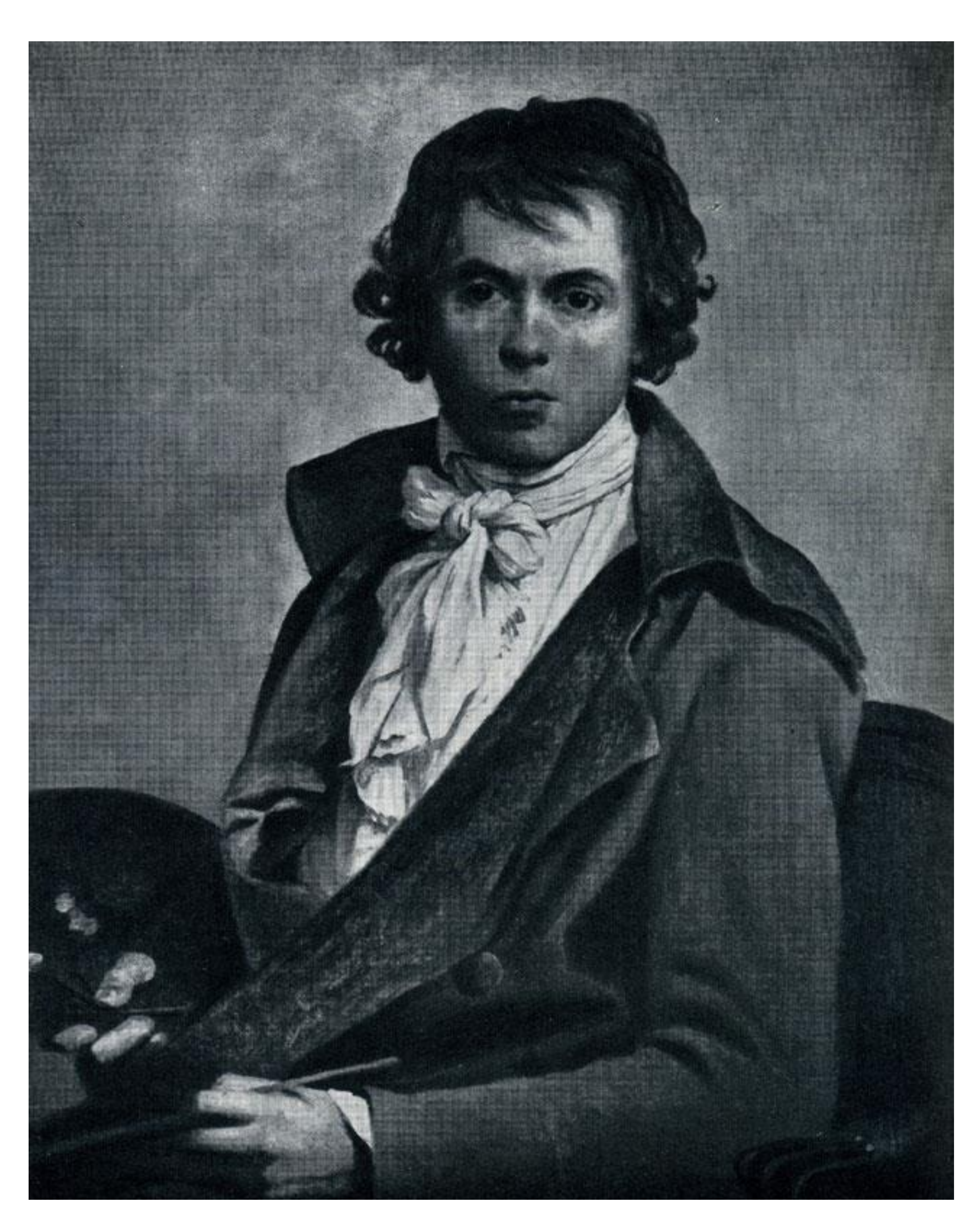
Жак Луи Давид. Портрет г-жи Трюден (ранее считавшийся

портретом г-жи Шальгрен). Фрагмент. Ок. 1790 — 1791 гг. Не окончен. Париж, Лувр.

илл. 7

В революционные годы Давид создает ряд замечательных портретов, в которых хочет как бы рассказать о своих раздумьях и думах своих современников. Поиски все большей индивидуальной выразительности, стремление передать душевную теплоту человека — таков путь дальнейшего творчества художника в области портретного искусства. Все чаще художник представляет свои модели на гладком фоне, чтобы все внимание сосредоточить на человеке. Его интересуют самые различные психологические состояния. Спокойствие, безмятежность ощутимы как в выражении лица, так и в свободной, непринужденной позе маркизы д'Орвилье

(1790; Лувр); в женственном облике г-жи Трюден (ок, 1790—1791, портрет не окончен, Лувр) выражены затаенное беспокойство и серьезность. Островыразителен упомянутый портрет Лепелетье и карандашный рисунок — портрет Марии Антуанетты (Лувр), сделанный перед ее казнью; он граничит с карикатурой, раскрывает наблюдательность художника, умение схватывать самое характерное.



Жак Луи Давид. Автопортрет. 1794 г. Париж, Лувр.

илл. 6

Творческая деятельность Давида до термидорианского переворота неразрывно связана с революционной борьбой: он был членом якобинского клуба, депутатом от Парижа в Конвенте; он входил в состав комиссии по народному просвещению, а затем по делам искусства, а также был членом Комитета общественной безопасности.

После контрреволюционного переворота Давид отрекся от Робеспьера, но все же был арестован и посажен в тюрьму. Во время пребывания в Люксембургской тюрьме из ее окна он пишет поэтичный уголок Люксембургского сада (1794; Лувр). В пейзаже наряду с четким построением поражает необычайная тщательность, с которой художник выписывает не только освещенные солнцем деревья, но и дощатый забор. Спокойствие разлито по всему пейзажу; наоборот, в автопортрете (1794; Лувр), написанном тоже в тюрьме и так и оставшемся незаконченным, царит совсем другое настроение. Во взгляде Давида можно прочесть растерянность и беспокойство. Тревожные настроения вполне понятны у художника, который пережил крах своих идеалов.



Жак Луи Давид. Портрет г-жи Серизиа. 1795 г. Париж, Лувр.

илл. 9 а



Жак Луи Давид (?) Женщина из народа («Зеленщица»). 1795 г. (?). Лион, Музей изящных искусств.

илл. 9 б

Примерно в это время было создано одно из выдающихся произведений, эпохи —«Зеленщица» (Лион, Музей). Даже если это произведение не принадлежит кисти Давида, как полагают некоторые искусствоведы, то все равно о нем следует сказать именно здесь, так как оно всем своим художественным и идейным строем близко творчеству Давида. Выразительно сурово-скорбное лицо женщины. Ее тревожный взгляд за чем-то внимательно следит, с полураскрытых губ готово сорваться гневное слово. Этот вполне конкретный образ гордой плебейки, оставшейся до конца верной революции, может рассматриваться и как образ самой французской революции. Недаром художник между синим цветом фартука и белой повязкой вводит красный цвет косынки (три цвета революционного знамени).

Одновременно с автопортретом Давид создает другие образы. В портрете Сери-зиа (1795; Лувр) и его жены (там же) художник изобразил людей, живущих легко и бездумно. Г-жа Серизиа только что вернулась с прогулки, на ней еще надета шляпа, в руках полевые цветы. Ее поза, выражение лица, жест руки, придерживающей руку девочки,— воплощение нежности, а поза ее мужа, изображенного в костюме для верховой езды, полна элегантности. Оба портрета выполнены в светлой гамме, что усиливает их изысканность. В портретах этого времени Давида прежде всего интересовала социальная характеристика. Он как бы показал этими произведениями сложность и противоречивость того времени.



Жак Луи Давид. Портрет г-жи Рекамье. 1800 г. Не окончен. Париж, Лувр.

илл. 10



Жак Луи Давид. Сабинянки останавливают битву между римлянами и сабинянами. 1799 г. Париж, Лувр.

илл. 11

В том же 1795 г. он задумывает картину «Сабинянки останавливают битву между римлянами и сабинянами» (картина была выполнена в 1799 г.; Лувр), которой он хотел показать возможность примирения партий, стоящих на различных политических платформах. Но замысел этой картины был фальшивым, и он вылился в холодное,

академическое произведение. С этого времени вновь ощутим тот разрыв между исторической картиной и портретом, который можно было наблюдать в творчестве Давида до революции. В лортретах Давид зорко всматривается в свои модели и вместе со сходством стремится передать характерность, подыскивая наиболее подходящие средства выражения. Интересно, что некоторые портреты Давида конца века выполнены в новой манере, об этом свидетельствует портрет молодого Энгра, неожиданно мягкий и живописный (ок.1800; Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) (*В дальнейшем ссылка на этот музей дается сокращенно - ГМИИ.*). Нет подчеркнутой объемности и линейности, и хотя довольно четко можно проследить границы освещенных и затемненных мест в трактовке лица, но этот контраст дан скорее для усиления выразительности образа, чем для моделировки объема. Свет, падающий с одной стороны, усиливает выразительность одухотворенного лица. В портретах Давида мы всегда можем угадать отношение художника к модели; иногда оно выражено в идеализации образа, что очень ярко сказалось в таких произведениях, как «Бонапарт на перевале Сен-Бернар» (1800; Версаль, Музей) или портрет г-жи Рекамье (1800; Лувр). Грациозная и поэтичная молодая женщина возлежит на ложе, выполненном в античном стиле, как и рядом стоящий подсвечник, знаменитым мебельщиком Жакобом. Модный в то время греческий хитон изящно драпирует стройную фигуру, прическа «a la grecqua» обрамляет красивое лицо с большими умными глазами. Несмотря на то, что художник с большой нежностью и непосредственностью передал лицо, все же нет ощущения внутреннего живого общения художника с моделью, он как бы экспонирует перед нами красавицу, которой любуется сам. Нельзя не восхищаться этим своеобразным памятником эпохи Консульства, в котором как в зеркале отражены эстетические вкусы того времени. Обращение к античности теперь лишь предлог, чтобы создать особый мир, далекий от современности, мир чисто эстетического любования.

Своей жизненностью и драматической выразительностью отличается незаконченный портрет Бонапарта, начатый в 1897 году (Лувр). В этой работе нет ни заранее заданной идеи, ни обычной для Давида завершенности картины. Рядом с неожиданно неровными мазками краски, которой художник собирался закрасить мундир, лицо с напряженно-волевым, огненным взглядом кажется особенно пластичным, четко вылепленным, и вместе с тем художник сохранил ощущение наброска, как бы сделанного непосредственно с натуры этот портрет должен был войти в большую, так и ненаписанную картину).

Совсем в ином плане Давид пишет конный портрет Бонапарта; это было время, когда тот после тяжелого похода через Сен-Бернар, победив австрийцев при Маренго, вернулся в Париж и был встречен восторженной толпой. Давид видел теперь в Бонапарте только героя-победителя и принял заказ изобразить его спокойным на вздыбленном коне. Позировать, однако, Бонапарт отказывается: «Зачем вам модель? Думаете ли вы, что великие люди в древности позировали для своих изображений? Кого интересует, сохранено ли сходство в бюстах Александра. Достаточно, если его изображение соответствует его гению. Так следует писать великих людей». Давид выполняет это желание Бонапарта и пишет не портрет, а скорее памятник полководцу-победителю. Некоторые исследователи считают, что Давид вдохновился конным памятником Петру I работы Фальконе. Бонапарт на вздыбленном коне дан как бы в застывшем движении. Создается впечатление, что группа скорее изваяна, чем написана.

В 1804 г. Наполеон Бонапарт стал императором, и Давид получил звание «первого живописца императора». Наполеон требует в искусстве восхваления империи, и Давид по его заказам пишет две большие композиции «Коронование императора и императрицы» (1806—1807; Лувр) и «Присяга армии Наполеону после раздачи орлов на Марсовом поле в декабре 1804 г.» (1810; Версаль, Музей). В картине «Коронование императора и императрицы» Давид стремился

передать коронацию так, как она происходила в действительности, с возможно большей объективностью. Каждое лицо передано с большой экспрессией, психологичностью. Лишь образы Наполеона и Жозефины идеализированы, и Давид их выделяет светом как главных героев. В «Короновании» Давид дает новое цветовое решение в противоположность обычной скупости своей цветовой гаммы. Он считал, что надо передать цвет таким, каким он наблюден в натуре; здесь даны и черные, и белые, и зеленые, и красные, и золотистые тона. Однако в этой картине мы видим несоответствие реалистически выполненных портретов и с театрально напыщенной, но прозаически вялой композицией.

Портрет остается сильной стороной творчества Давида до конца его жизни; что же касается композиционных работ, то они, утратив былой революционный пафос, превращаются в холодные академические картины. Подчас его строгий стиль сменяется претенциозной изысканностью и красивостью, как, например, в картине «Сафо и Фаон» (1809; Эрмитаж).

В 1814 г. Давид заканчивает картину «Леонид при Фермопилах» (Лувр), начатую еще в 1800 г. В ней он еще хотел выразить большую идею, как он сам об этом говорил,— «любовь к отечеству», но на деле получалась холодная академическая композиция. Классицизм конца 18 в., который пришел на смену рокайльной живописи и отвечал революционным идеям того времени, теперь изживал себя, превращаясь в официальное искусство, и прогрессивные художники искали новых форм выражения, стремясь к искусству страстному, правдивому. Против этого нового искусства возражал Давид. Работая над «Леонидом при Фермопилах», он писал: «Я не хочу ни проникнутого страстью движения, ни страстной экспрессии...» Однако в портретное искусство Давида новые тенденции проникали все настойчивее.

Наступают годы реакции, в 1814 г. к власти приходят Бурбоны. Давид вынужден отправиться в эмиграцию, где наряду с маловыразительными композиционными

произведениями, как, например, «Марс, обезоруживаемый Венерой» (1824; Брюссель, Королевский музей изобразительного искусства) он создает ряд портретов, написанных в разной манере. Выписанность деталей характеризует портреты археолога Александра Ленуара (1817) и актера Вольфа (1819—1823; оба в Лувре). И наоборот, в обобщенной манере написаны произведения, которые можно назвать портретами людей, потерявших иллюзии. Эти портреты по большей части безыменные. Он пишет старика, на лице которого запечатлена скептическая улыбка (Антверпен, Музей), а создавая галлерею портретов молодых людей, Давид будто ищет образ молодого человека, чье сознание формировалось в годы Империи или в первые годы Реставрации — в страшные годы для прогрессивной молодежи, когда попирались права, завоеванные революцией, и был развенчан Наполеон как герой и защитник демократических идеалов. В этих портретах художник стремится приоткрыть внутренний мир изображенных юношей. Они с настороженным недоверием относятся к окружающему. Образ молодого человека из семьи Грейндль (1816; Брюссель, собрание г-жи Лёр де Ронже) с напряженным и тревожным взглядом во многом уже близок к портрету двадцатилетнего Делакруа, написанному Жерико (Руан, Музей). Романтические тенденции несомненно очень сильно чувствуются в замечательных портретах Давида последних лет.

Классицизм, так явственно ощутимый в живописи, является также ведущим стилем в архитектуре этого периода. Непосредственно перед революцией 1789 г. продолжают углубляться те тенденции, которые уже четко выявились во второй половине 18 в. и были связаны с формированием новых буржуазных отношений. С ростом городов развивается строительство общественных зданий и жилых домов. Вместе с тем усиливается стремление к простоте, ясности архитектурных форм, наблюдаемое уже в предыдущий период (см. том IV настоящего издания).

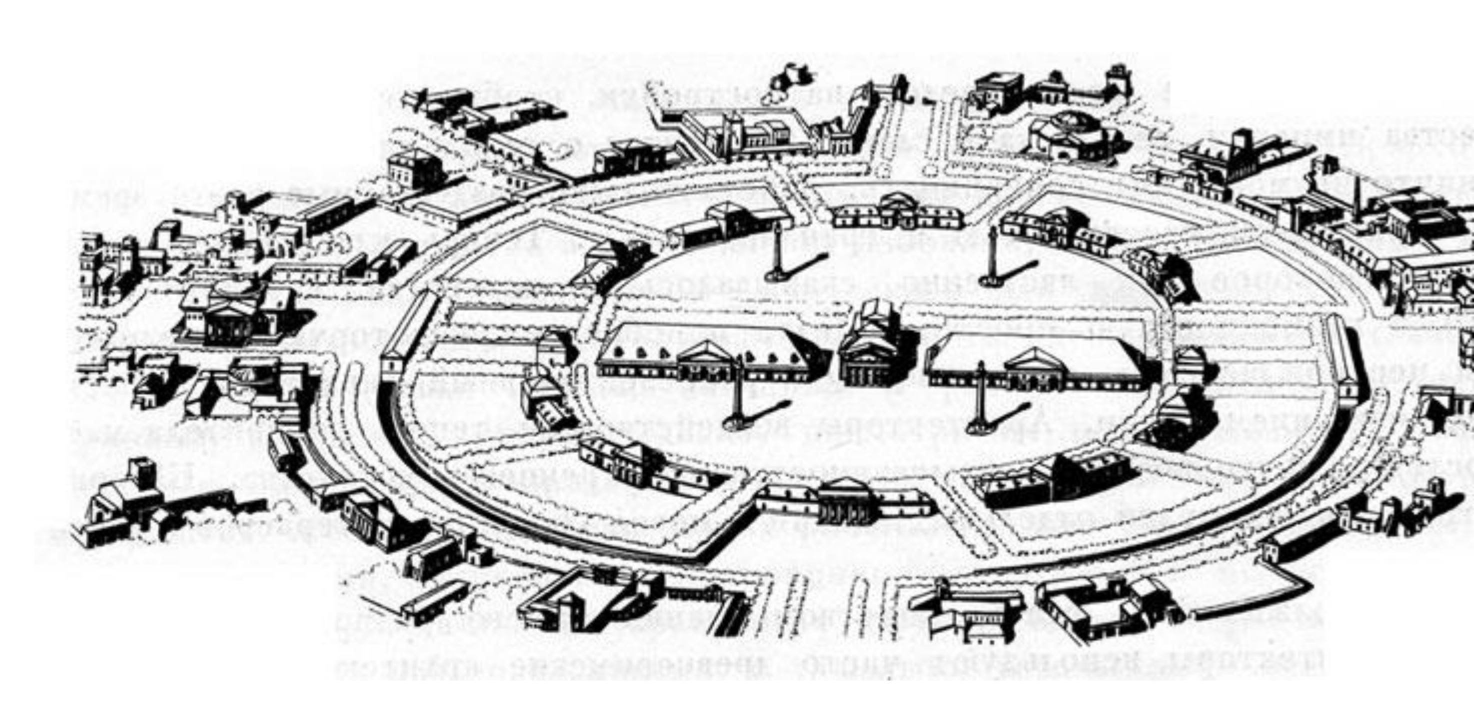


Клод Никола Леду. Застава Ла Виллет в Париже. 1784—1789 гг.

илл. 1

Грядущая революция все настойчивее ставила перед архитекторами требование приспособления ее к нуждам широких масс. Эта направленность ярче всего сказалась у Клода Никола Леду (1736—1806), архитектора, творчество которого питалось идеями предреволюционной Франции. Еще в 1775 г. при строительстве театра в городе Безансоне Леду взял за образец план античного амфитеатра как наиболее удобный для не разделенных по сословному положению зрителей. Он с вдохновением работает над проектом города Шо (1771—1773) при соляных рудниках и частично осуществляет его, кладя в его основу новый принцип планировки города: принцип комплекса изолированных домов с радиальными улицами и центральной площадью. Большое внимание при планировке поселка Леду уделяет общественным зданиям, планируя Дом Добродетели, Дом воспитания, Дом Братства. Чрезвычайно характерно, что строительство каждого здания он подчиняет определенной идее (что перекликается с принципами Давида); он требует, чтобы архитектура была «говорящей» и для этого прибегает к символическим формам; он считает, например, что «куб — это символ постоянства», и потому выбирает эту форму для Дома Добродетели. Мы видим в его проектах использование и других неожиданных для архитектуры форм, как, например, шара или пирамиды. Фантазия Леду очень смела, она не знает границ, и при этом он стремится вернуться к формам, «создаваемым простым движением циркуля», к планам, основанным на «строгой экономии». Перед самой революцией, в 1784— 1789 гг., Леду строит вокруг Парижа пояс застав для взимания пошлин с привозимых в город товаров. Однако архитектор поставил перед собой более широкую задачу и создал своеобразные архитектурные монументы при въезде в столицу. Это были своего рода Пропилеи Парижа. Некоторые заставы представляли целый архитектурный ансамбль. Так, например, застава дю Трон состоит из двух павильонов и двух монументальных колонн. В самих сооружениях Леду вместе с тем идет по пути| все большего упрощения форм, сохраняя стиль классицизма. В здании заставы Ла Виллет эстетическое

воздействие архитектурного памятника достигается ритмом масс, медленным и плавным, который определяется портиками фасадов и убыстренным ритмом аркад, как бы создающим движение вокруг здания, что было необходимо, так как это архитектурное сооружение рассчитано на восприятие со всех четырех сторон (что совсем не обязательно было для утилитарных зданий таможни). Новаторские тенденции Леду предвосхитили развитие архитектуры более чем на столетие.



Клод Никола Леду. Проект ансамбля города Шо.1771-1773 гг.

рис. на стр. 33

Однако в свое время не было понятно все значение и своеобразие этих построек, и в 1789 г. Национальное собрание издает постановление об их сносе за ненадобностью, так как таможни были учреждениями старого режима. Только якобинское правительство в 1793 году оценило эти памятники как общественные и приостановило их снос; в соответствующем декрете говорится: «. . .Различные эпохи революции и победы, одержанные армиями, республики над

тиранами, будут запечатлены на этих монументах бронзовыми надписями. . .»

Для периода Революции был очень характерен интерес к зданиям утилитарного назначения. Проекты этих зданий представлялись в Академию на соискание премии; все они отмечены конструктивной четкостью, простотой и тенденцией к монументальности. Чрезвычайно показательно, что в те же годы большое внимание было уделено проблеме градостроительства. В Конвенте в 1792 г. Давид подымает вопрос о перепланировке Лилля, а в 1793 г. встает вопрос о перепланировке Парижа. В начале 90-х гг. французский архитектор Ланфан разрабатывает план Вашингтона. Основной принцип планировки города — это прямые улицы, которые вливаются на площадь.

Архитектурные проекты, созданные в период революции, так и остались только проектами — в годы тяжелой революционной борьбы, естественно, не могло быть большого строительства. Строительство возобновляется в период Империи. Наполеон не жалел средств на постройки, чтобы создать впечатление могущества империи, ее блеска и славы. Он мечтал о таких памятниках, с которыми ничто не могло бы соперничать. Действительно, воздвигаемые в это время здания отличаются массивностью и грандиозностью. Теперь классицизм, теряя изящество, которое так явственно сказывалось в искусстве Габриэля (см. том IV), и гармоническую простоту Леду, приобретает некоторую тяжеловесность и перерождается в стиль, носящий репрезентативный характер и известный под названием ампир. Архитекторы воздействовали теперь на зрителя масштабностью, роскошью или изысканностью внутреннего убранства. Широко практиковались переделки отдельных зданий и новое убранство интерьеров в ранее созданных.

Величие должно было стать свойством зданий самого разного назначения; для этого архитекторы используют часто древнеримские архитектурные формы. Интересно, что Виньон (1762—1828) при постройке парижской церкви Мадлен

(начата в 1807), а Броньяр (1739—1813) при постройке биржи (1808—1827) создали периптеры, так как эта форма — массив, окруженный мощными колоннами,— производила внушительное впечатление.



13. Ж.-Ф. Шальгрен. Триумфальная арка на площади Этуаль в Париже. 1806—1836 гг.

Жан Франсуа Шальгрен. Триумфальная арка на площади Этуаль

в Париже. 1806—1836 гг. Общий вид. Скульптурные композиции работы Ж. П. Корто, А. Этекса и Ф. Рюда.

илл. 13

Широкое развитие получает мемориальная архитектура. Для прославления походов Наполеона воздвигаются грандиозные обелиски, колонны, триумфальные арки. Отметим Вандомскую колонну, построенную по проектам архитекторов Лепера и Гондуэна в 1810 г. по примеру римской колонны Траяна; ее украшают спирально расположенные барельефы с изображением побед наполеоновской армии. На площади Этуаль (Звезды) была построена Жаном Франсуа Шальгреном (1739—1811) триумфальная арка (1806—1836), размер фасада которой приближался к размеру фасада собора св. Петра в Риме. Ее величественный характер усиливался тем, что она была поставлена на возвышенности, завершающей пологий подъем Елисейских полей,— это делало ее обозримой со всех сторон. Наподобие римской арки Септимия Севера — правда, в несколько уменьшенных пропорциях — Шарль Персье (1764—1838) и Пьер Франсуа Фонтен (1762—1853) в 1806— 1807 гг. возводят триумфальную арку на площади Карузель. Эта арка считается одной из лучших построек того времени. Помимо трех основных пролетов в арке дан поперечный пролет, что придает ей известную легкость, разбивает ту тяжеловесность, которая так свойственна ампиру. Может быть, именно потому сооружение не получило полного одобрения императора: он сказал, что «это более похоже на павильон, чем на триумфальную арку». Арку венчала античная конная группа с портика венецианского собора св. Марка, увезенная из Италии во Францию в 1797 г. А когда в 1815 г. группа была возвращена в Италию, ее заменили бронзовой квадригой, выполненной скульптором Бозио.



Шарль Персье, Пьер Франсуа Фонтен. Спальня Марии-Луизы в Компьенском замке. 1808—1809 гг.

илл.12 б

Фонтен и Персье были излюбленными архитекторами периода Империи. Им поручается украшение интерьеров Лувра, Мальмезон, Фонтенбло, Компьена и других дворцов (интересно, что оба работали первоначально как театральные декораторы парижской Оперы). Внутренней отделке дворцов

придается необычайная роскошь. Стены членятся пилястрами и колоннами, потолок разбивается на кессоны. Декоративный эффект достигается сопоставлением различных материалов (мрамор, бронза), а иногда живописной имитацией под мрамор или под ткани. Излюбленным сочетанием становится белый мрамор с золотом. Золото также резко выделяется на темно-синем, зеленом или красном фоне. Орнаментальными мотивами, которые даются в необычайном изобилии, служат или военные доспехи, или пальметки, заимствованные из этрусского или из египетского искусства. Широко использовались архитекторами в качестве декоративных мотивов животные и птицы (львы, лебеди, павлины) и разные фантастические существа: сфинксы, грифоны, химеры. Однако, несмотря на перегруженность декорации, Персье и Фонтен умели придать интерьеру элегантность и изящество ажурностью орнаментов. Мебель, созданная по их рисункам и выполненная Жакобом, с красивыми изгибами, удлиненными пропорциями, сочеталась с массивностью и громоздкостью форм каминов, украшенных сфинксами или кариатидами, и зеркал с выступающими подзеркальниками, с тяжелыми вазами или часами. Важно подчеркнуть, что интерьеры Персье и Фонтена органичны, в них выдержан один стиль — так называемый ампир. Он был, по существу, последним большим стилем в Западной Европе. Но в нем были уже противоречивые тенденции; простота, граничащая с грубостью, сочеталась с нарочитой роскошью, а последняя соседствовала с подлинной элегантностью. Эти тенденции были ощутимы во всем стиле придворной жизни и быта выдвинувшейся при Наполеоне буржуазии, тянувшейся к аристократии, которую в то время Наполеон возвратил из эмиграции. Военная диктатура Наполеона ощущалась на всем стиле жизни, а в архитектуре особенно.

Однако если в архитектуре периода Империи еще можно говорить об общем стиле, то в живописи в этот период уже нет единого стиля; появляются различные направления, иногда враждующие, а иногда сосуществующие в творчестве одного и того же художника. Надо решительно опровергнуть распространенную точку зрения, согласно которой в период

Империи господствовал лишь холодный классицизм, хотя многие художники и продолжают в это время писать скучные картины на античные сюжеты, как, например, Пьер Нарсис Герен (1774—1833), ученик исторического академического живописца Жана Батиста Реньо (1754— 1829). Классицизм, даже после того как лишился революционного содержания с его рационалистическими тенденциями, не импонировал правящим кругам. Реакционные настроения этих кругов особенно обнаруживаются после заключения Наполеоном конкордата с папой Пием VII. Интересно, что в день, когда отмечалось заключение конкордата как примирение с католичеством, в официальном органе «Монитер» появилась восторженная статья по поводу выхода в свет «Духа христианства» Шатобриана. Автор доказывал, что христианство способствует развитию искусства, что искусство должно опираться на религию, чувство и воображение. Для Шатобриана характерны мечтательность, любовь к одиночеству, ко всему неясному, недосказанному, мистическому. Все эти тенденции, как и повышенное эмоциональное отношение к жизни, а также культ средневековой традиции,— характерные черты романтизма. Однако романтизм Шатобриана носил реакционный характер, о чем очень ярко говорил К. Маркс, указывая на его враждебность французской революции. Романтические настроения Шатобриана, поддерживаемые Наполеоном, сказываются и в изобразительном искусстве, в произведениях Прюдона и учеников Давида.

Однако в период Империи зарождается и романтизм другого типа. ЭТОТ романтизм сохранил связь с идеалами революции. Таковы воззрения молодого Стендаля и молодого Жерико, который выступил со своими произведениями в конце Империи. Писатель и художник с уважением относились к классицизму предреволюционного и революционного периода и вели борьбу с классицизмом Эпохи Империи, утратившим революционное содержание, превратившимся в бездушный академизм. Не надо забывать и то обстоятельство, что в эт° время раздаются протесты против диктатуры Наполеона, отстаиваются права личности, индивидуальности. Это

сказалось в литературе и в искусстве, художники стремились порвать с установленными канонами и создать каждый свой собственный индивидуальный стиль.

Новые веяния в искусстве, появившиеся в период Империи, видны в творчестве Пьера Прюдона (1758—1823). Ученик дижонской школы, он в 1784—1787 гг. в качестве пенсионера живет в Италии. В 1787 г. окончательно переселяется в Париж, принимает деятельное участие в художественной жизни страны во время революции, пишет портрет Сен-Жюста, с которым временно сближается в годы якобинской диктатуры. В это время, пользуясь аллегориями, он создает ряд рисунков на темы: «Свобода», «Французская конституция», «Равенство» и другие.

После термидорианского переворота сюжеты Прюдона изменяются. Он пишет произведения на темы: «Богатство», «Искусство», «Наслаждение», «Философия» (1799). Если в период революции аллегория отображала важные проблемы действительности, то теперь она уводила от нее. Так, после заключения мирного договора между Францией и Австрией Прюдон исполняет рисунок «Триумф Бонапарта, или Аллегория мира» (Шантильи, Музей), в котором Бонапарт представлен в качестве миротворца, колесницу которого ведут Мудрость и Слава, а вокруг кружатся амуры. Такое произведение не могло не польстить Наполеону. Он поручает Прюдону, а не Давиду декорирование праздника в честь коронации и праздника, устроенного по случаю Тильзитского мира. От Наполеона Прюдон получает заказы, пишет портрет Жозефины, а позднее становится учителем рисования императрицы Марии-Луизы.

Одна из прославленных картин Прюдона — «Правосудие и божественное Возмездие, преследующие Преступление» (1808; Лувр). Несмотря на сентиментальность и назидательность этой аллегории, картину высоко ценили прогрессивные художники. Им импонировало ее цветовое решение; недаром Делакруа называл Прюдона «чародеем светотени» (однако в настоящее время мы не можем судить о

колорите его картин, так как он сильно изменился в результате потемнения красок).



Пьер Прюдон. Правосудие и божественное Возмездие, преследующие Преступление. 1808 г. Париж, Лувр.

илл.18 а



Пьер Прюдон. Обнаженная натурщица. Рисунок. Карандаш, мел. Ок. 1814 г. Филадельфия, собрание Мак-Иленни.

илл.18 б

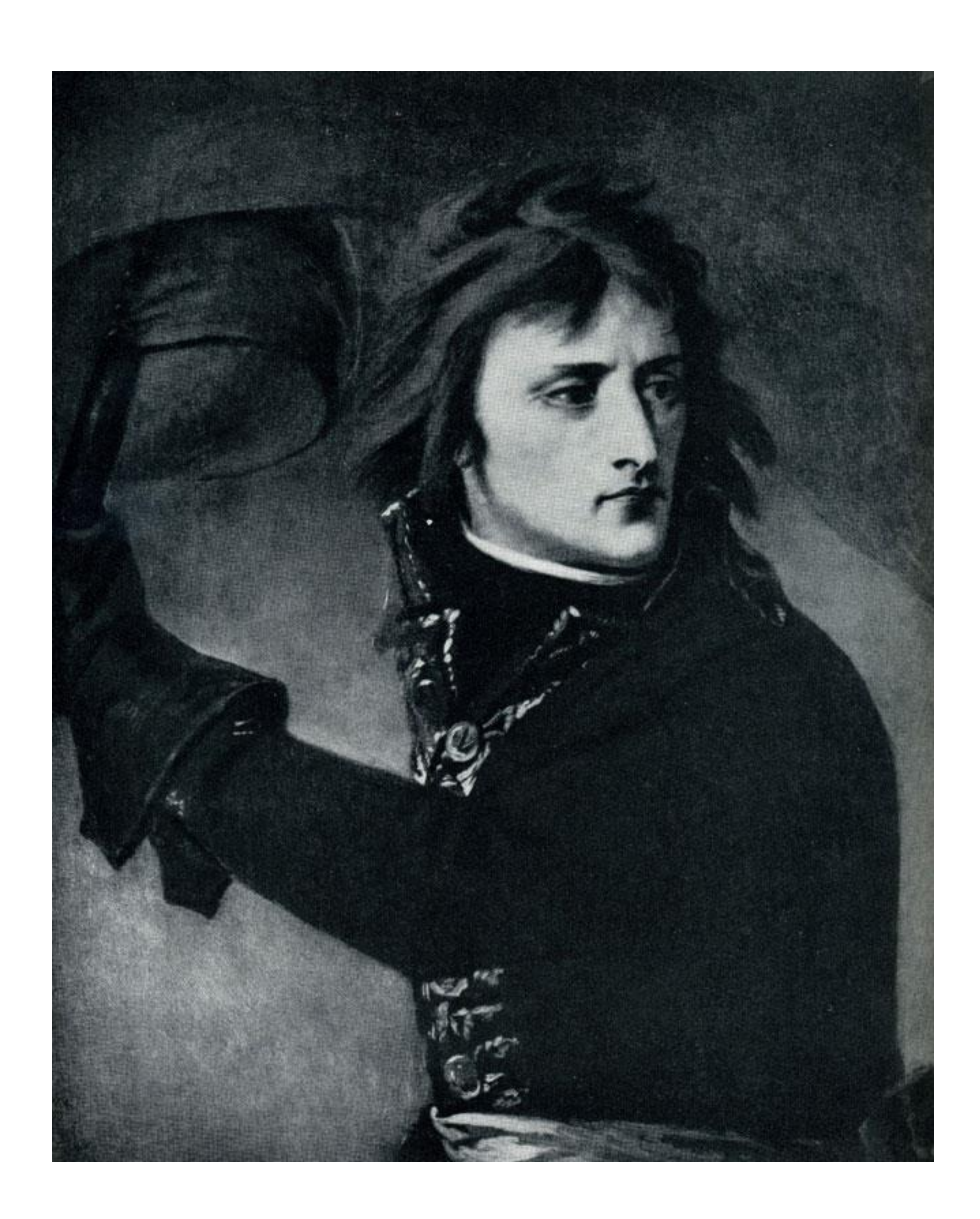
Симпатию у современников вызывали также «вдохновенность» художника и его «чувство поэзии»

(выражение Делакруа), хотя это чувство переходило порой в сентиментальность. В произведениях Прюдона всегда доминирует какое-нибудь одно настроение. Ему он подчиняет и созданные им портретные образы. В портрете г-жи Антони с детьми (1796; Лион, Музей) художник стремился передать чувство нежности, это произведение можно было бы назвать «Материнством», а портрет императрицы Жозефины (1805; Лувр)—«Меланхолией». В портретах Прюдона обычно нет ощущения реальной действительности, они надуманны. Одним из исключений является пастельный портрет любимой ученицы Прюдона Констанции Мейер (Лувр). Здесь как бы воедино слились мечта художника и реальность, с непосредственным ощущением жизни передано это некрасивое лицо с пленительной улыбкой, ласковым выражением глаз. Этот портрет, как и его многочисленные рисунки, свидетельствует о том, что Прюдон был замечательным рисовальщиком. Рисунки его живописны, он часто выполняет их на голубой бумаге и выделяет светлые и темные места белым и черным карандашом («Психея»; Лувр). Прюдон делал много иллюстраций, в том числе к Жан-Жаку Руссо и Бернардену де Сен-Пьеру. Прюдон выходит за рамки классицизма как по тематике, общему настроению, так и по художественным приемам (пластическая лепка формы, свойственная классицизму, уступает место в картинах Прюдона мягкой, как бы завуалированной моделировке). Романтические тенденции, проявившиеся в его творчестве, отмечены чертами пассивности и мечтательности.

Новые веяния назревали в мастерской Луи Давида. Здесь образовалась целая группа художников во главе с Морисом Каем, так называемые «примитивисты». Они проповедовали возвращение к искусству «до Рафаэля», то есть, по существу, они выдвигали те же принципы, которые почти одновременно с ними проповедовали немецкие художники-назарейцы, а позднее английские прерафаэлиты. Эта группа не имела какого-либо серьезного значения для французского искусства, хотя ее установки оказали некоторое воздействие на Энгра. Отход от принципов искусства Давида, в частности от его суровой гражданственности и предельной ясности позиции,

виден и у самого непокорного ученика Давида — Жироде (1767 — 1824). Работая еще в 1792 г. над картиной «Сон Эндимиона» (Лувр), он говорил: «Я стараюсь по мере сил удаляться от стиля Давида». Действительно в этой картине, показанной в Салоне 1793 г., можно усмотреть стремление Жироде изобразить что-то неопределенное, таинственное — грезу, мечту. Понятно, что Жироде было созвучно творчество Шатобриана. Художник выполняет его портрет, представляя писателя романтизированным мечтателем (Версаль, Музей), пишет картину «Погребение Аталы» (Салон 1808 г.; Лувр), навеянную повестью» Шатобриана, призывающей к усмирению страсти во имя религии.

Но Жироде писал и батальные картины. Эти картины созданы совсем в Другой манере. Для них характерна натуралистичность деталей в сочетании с театральностью, что производит впечатление фальши. Примером может служить «Восстание в Каире» (Версаль, Музей). Но в то же время важно отметить, что вместо прославления подвигов французской армии художник представил зверские сцены подавления восстания французскими войсками.



Антуан Гро. Бонапарт на Аркольском мосту. Этюд. Ок. 1797—1798 гг. Париж, Лувр.

илл. 14

Стремление создать новую концепцию батальной живописи особенно ярко ощутимо у Антуана Гро (1771—1835) — одного из любимых учеников Давида. Художник попадает в Италию в то время, когда там находился Бонапарт с Жозефиной. Увлеченный победами Наполеона, Гро делает этюд к портрету «Бонапарт на Аркольском мосту» (портрет, выставленный в Салоне 1801 г., находится в музее Версаля, повторение в Эрмитаже). Портрет был создан непосредственно после мужественного поступка молодого главнокомандующего: три дня длился кровопролитный бой при Арколе, и 17 ноября 1796 г. Бонапарт при взятии моста бросился под огнем вперед со знаменем в руках. Этот эпизод и запечатлел художник. Изобразив молодого генерала в сильном движении, с развевающимся знаменем в руке, Гро создал героизированный образ полководца, обладающего волей, решительного, не знающего страха. Несмотря на некоторую идеализацию, портрет убеждает своей эмоциональной приподнятостью; это генерал, который разгромил контрреволюционный мятеж и встал на защиту Франции от внешних врагов. Художник мог наблюдать Бонапарта в жизни, тот даже ему позировал (хотя и очень кратковременно), что и помогло Гро сохранить сходство, но характерным чертам Бонапарта он придал героическое звучание. Быстрые движения Наполеона, его манера ходить, наклоняясь вперед, перевоплощена в стремительный разворот корпуса, непропорциональность фигуры скрыта тем, что портрет дан по пояс. Резкий поворот головы позволил художнику показать энергичный характер Бонапарта, но, кроме того, при таком повороте выявляется линия лба и носа, напоминающая у Наполеона античные медали (что отмечали современники при описании его наружности) и скрыт тяжеловесный, почти квадратный подбородок, так явно показанный художником на карандашном рисунке (Париж, собрание Делестр). Художник передал и настороженный взгляд и выражение лица человека, способного на быстрые

решения. Таким образом, Гро исходит в своем творчестве из черт, наблюдаемых в действительности, но дает их концентрированными, подчеркивая лишь характерные, создавая эмоциональный образ. Здесь намечается путь, который будет типичен для художников прогрессивного романтизма.

По возвращении из Италии в Париж (1801) Гро еще пишет полотна на античные сюжеты, но вскоре принимает участие в конкурсе на создание картины «Сражение при Назарете» в честь победы генерала Жюно (8 апреля 1799 г.). Эскиз Гро (Нант, Музей) был признан лучшим. Этот эскиз своей страстностью, динамичностью, блеском и смелостью живописного эффекта показал новые пути живописи; недаром его будет копировать Жерико (эскиз Жерико находится в музее Авиньона), а Делакруа посвятит ему восторженные строки. Однако уже начатая работа над этой картиной была прекращена по требованию Бонапарта, который хотел, чтобы Гро писал полотна, связанные только с его походами. Картины, посвященные походам Наполеона, не все являются равноценными. Художник создает такие театральные, фальшивые, льстивые композиции с ложным пафосом, как, например, «Наполеон перед пирамидами» (1810; Версаль, Музей). Гро и в других картинах идеализирует Наполеона, но иначе и не могло быть при военной диктатуре. Современники рассказывают, что Наполеон перед самым открытием Салона потребовал, чтобы в картине «Битва при Абукире» (1806; Версаль, Музей) художник вместо Мюрата, который руководил этой битвой, изобразил бы его. Только благодаря вмешательству императрицы Наполеон отменил свое решение. Ясно, что при таких обстоятельствах не могло быть правдивого изображения исторических событий. И все же в этих условиях Гро смог создать произведения, в которых по-новому показал войну; в полотнах «Бонапарт посещает зачумленных в Яффе, 11 марта 1799» (1804; Лувр) или «Наполеон на поле битвы при Эйлау» (1808; Лувр) художник по-прежнему идеализирует Наполеона, но не его он делает героем, а солдат. Как выразительно передан, например, в картине «Бонапарт посещает зачумленных в Яффе» ослепший офицер,

прислонившийся к колонне, или выздоравливающие, которые с жадностью протягивают руки за пищей. С такой же силой написаны раненые и умирающие в картине «Битва при Эйлау». Делакруа говорил, что Гро осмелился отбросить условные позы, которым обучают в Академии. Осмелился изобразить «настоящих мертвецов и настоящих больных». Порой Гро пользуется в своих работах натуралистическими деталями, но только для того (опять употребляю выражение Делакруа), чтобы создать «грозное и патетическое произведение». Объективно художник показал оборотную сторону империи, кровавые войны Наполеона и те бедствия, которые они приносят народу.



Антуан Гро. Бонапарт посещает зачумленных в Яффе 11 марта 1799 г. Эскиз. Фрагмент. 1803—1804 гг. Шантильи, музей Конде.

илл. 15

Говоря о новаторских тенденциях Гро, важно отметить, что он стремится представить композицию как единое органическое целое (а не как сумму статуарных фигур). Он передает ощущение пространства, в котором развивается событие. В «Битве при Эйлау» для художника пейзаж не фон, а место действия. В отличие от Давида, который заканчивал композицию по частям, Гро идет от общего и работает над всем полотном сразу. Его интересуют не отдельные пластические объемы, а общий живописный эффект; цвет, цветовые соотношения все больше увлекают художника, современники прославляли его палитру и, явно преувеличивая ее достоинства, сравнивали его колористический талант с Тицианом. Однако мы не можем судить о цвете картин Гро, так же как о картинах Прюдона: уже Делакруа говорил, что его картины изменились в цветовом отношении, многие тона пожелтели.

Отмеченные тенденции произведений Гро нашли дальнейшее развитие у художников-романтиков. В то же время такие фальшивые, театральные композиции, как упомянутая «Наполеон перед пирамидами» или написанное уже в период Реставрации «Отплытие герцогини Ангулемской» (1819; Бордо, Музей), послужили прототипом салонного академического искусства.



Антуан Гро. Портрет г-жи Рекамье.1820-е гг. Загреб, Галлерея Югославской академии.

илл. 16



Антуан Гро. Портрет полковника Фурнье-Сарловеза. 1812 г. Париж, Лувр.

илл. 17

Помимо композиций Гро создал ряд портретов, среди которых имеются парадно батальные, как, например, портрет полковника Фурнье-Сарловеза (Салон 1812 г.; Лувр), и интимно одухотворенные, предвосхищающие романтические: портрет Жерара Галля (Версаль, Музей). Гро создал и целую галлерею женских портретов, начиная с несколько жеманного портрета Кристины Буайе (ок. 1800; Лувр), на котором модель представлена на фоне романтического пейзажа, проникнутого руссоистским настроением, до портрета г-жи Рекамье в старости (Загреб, галлерея Югославской Академии), написанного со всей силой реалистической выразительности.

В период Реставрации и Июльской монархии Гро потерял веру в свои силы и после провала «Геркулеса и Диомеда» (1835) кончил жизнь самоубийством.

В батальных композициях Гро, в его портретах, а также в композициях и портретах других художников пейзаж начинает занимать все большее место и постепенно завоевывает себе положение самостоятельного жанра. Правда, в это время господствовал еще классический пейзаж, представителем которого является Пьер Анри Валенсьен (1750—1819). Но одновременно появляется пейзаж, построенный на глубоком наблюдении и изучении природы. Уже многие живописцы не стремятся больше в Италию в поисках «красивых» мотивов, а предпочитают работать у себя на родине. Одним из первых таких художников был Жорж Мишель (1763—1843), сложившийся под сильным влиянием голландских и фламандских мастеров: он писал пейзажи окрестностей Парижа, непосредственные, проникнутые интимными настроениями. Мишель наблюдал природу и изучал ее в ее изменениях, делая беглые зарисовки на клочках оберточной бумаги. Художник передает поэзию заброшенных уголков (например, «Пейзаж с мельницей»; Эрмитаж). У него видна подлинная любовь к изображаемой природе, к своему любимому Монмартру. Для Мишеля характерно эффектное противопоставление освещенных и затемненных облаков, что

делает его работы напряженно драматичными, романтичными (как, например, «Грозу», Страсбург, Музей). Однако своими простыми мотивами, тем, как он передает жизнь пейзажа — движение облаков и лучей солнца, пробивающихся сквозь облачное небо,— он открывает путь реалистическому пейзажу.



Франсуа Жерар. Салон Жерара. 1810-е гг.

илл. 19 а



Жорж Мишель. Гроза. 1820-е гг. Страсбург, Музей изящных искусств.

илл. 19 б

Тенденции к объективному отображению мира, так явно выявившиеся в батальных композициях и пейзажах конца 18 и начала 19 в., способствовали также развитию жанровой живописи. Характерны жанровые сцены Луи Леопольда Буальи (1761—1845), своей дидактической сентиментальностью напоминающие Греза (прославление семейной добродетели в картине «Прибытие дилижанса», 1803; Лувр), и скрупулезные, написанные не без влияния старых голландцев чистенькие интерьеры Мартина Дролинга (1752—1817). Домашние интерьеры наряду со сценами из средневековья пишет Гране

(1775—1849). Любопытно, что и ученик Давида Франсуа Жерар (1770—1837) вносит жанровый мотив в ранний портрет Ж.-Б. Изабе с дочерью (1795; Лувр), представив художника выходящим на прогулку, и создает уютный домашний интерьер «Салон Жерара» (была на выставке «Гро, его друзья и ученики», Париж, Пти Пале, 1936), изображая компанию, играющую в карты, мягко освещенную светом, падающим от стоящей на столе лампы. Отметим и «Мастерскую Давида» (1814; Лувр) рано умершего художника Леона Кошеро (1793—1817). В развитии жанра интерьера сказались уже нарождающиеся тенденции прозаизма буржуазного искусства, искусства класса, который обрел власть и почувствовал себя успокоенным после термидорианского переворота.

Однако не надо забывать, что в это время развивались тенденции прогрессивного романтизма на почве разлада художника с окружающей его средой. Конфликт прогрессивных художников с капиталистической действительностью становится особенно ярко ощутим в период Реставрации Бурбонов.

Победа европейской коалиции над Наполеоном (1814) не принесла облегчения народам. Наоборот, с возвращением Бурбонов реакционные силы восторжествовали во Франции, как, впрочем, и во всей Европе. Наступает мрачная эпоха: сначала Людовик XVIII, а затем Карл X стремились уничтожить все завоевания революции, восстановить абсолютистские порядки. Карл X мечтал о возрождении средневековых обычаев и традиций.

Однако Реставрация не могла остановить развития буржуазного государства. В этот период обостряется политическая борьба; растет революционное настроение среди народных масс, рабочие прибегают к стачкам. Оппозиционные настроения захватывают и либеральную буржуазию. Все больше писателей и художников покидают лагерь реакции и переходят к оппозиции, как, например, Виктор Гюго. Сразу же на путь борьбы с режимом Реставрации становятся такие писатели, как Беранже и Стендаль.

Либеральные настроения в общественной жизни начинают неразрывно связываться с романтиззшм. Стендаль прямо говорит, что борьба романтиков против классицизма является проявлением борьбы либерализма против старого режима. Романтизм теперь подымается на щит прогрессивными писателями и критиками. Представители прогрессивного романтизма выдвигают положение, что искусство является «выражением времени», «языком народа», что оно неразрывно связано со своей эпохой. Так думали Стендаль, Бальзак, Жерико, Делакруа. Они считали, что искусство должно быть индивидуальным и вместе с тем действенным и страстным воплощением больших проблем жизни. Свои чувства художник должен доносить до зрителя. Новые принципы искусства очень четко сформулированы Стендалем в «Истории живописи в Италии» (1817 г.). Он ратует за искусство «сильных чувств», призывает изучать Микеланджело, искусство которого помогло бы преодолеть холодное, театрализованное академическое искусство. Романтизм, по существу, явился одной из форм становления реализма нового времени.

В период Империи, как мы видели, не было единого стиля в живописи, но тогда не было еще и такой открытой борьбы между направлениями, как во время Реставрации. Теперь критики открыто говорят о двух лагерях в искусстве («Глеб», 1824, 17 сентября), одних они называют «гомеристами», других «шекспиристами» («Журналь де деба», 1824, 5 октября). Прогрессивная критика упрекала представителей академического искусства за то, что они оторваны от жизни, за то, что их искусство холодное, мертвое, а критика из лагеря официального академического искусства упрекала новаторов за прославление «безобразного», не желая видеть того, что молодые художники писали «безобразное» во имя гуманистических идеалов. В Салонах 1824 и 1827 гг. разыгрывались настоящие битвы этих двух лагерей. Истинный смысл этой битвы был в том, что некоторые художники продолжали отстаивать «вечные идеалы красоты», тем самым отрицая неизбежный ход истории; они объективно становились на позиции тех реакционных кругов, которые

хотели бы приостановить ее наступательный ход. Другие выступали за искусство повышенных чувств, неразрывно связанное со своей эпохой, с жизнью, за искусство, отражающее чаяния народа.

Это разногласие затронуло наиболее значительных художников того периода. Энгр, придерживающийся принципа вечного идеала красоты, создавал в период Реставрации исторические и мифологические картины, далекие от жизни. Жерико и Делакруа боролись за искусство живое, современное, разрушали основы классической школы, выродившейся в академизм. Однако искусство Энгра было противоречиво, и он не раз отступал от общих своих принципов, особенно в портретах. Да иначе и не могло быть у художника с большой, яркой индивидуальностью.

Ко времени битвы, которая разыгрывалась между классиками и романтиками, Жан Огюст Доминик Энгр (1780—1867) прошел уже большой творческий путь. На десятилетие старше Жерико и почти на два десятка лет — Делакруа, Энгр как художник складывается в годы Империи; именно на эти годы падает большинство его лучших работ. Энгр поступил в мастерскую Давида в 1797 г., но не стал его последовательным учеником. Молодой художник усиленно занимается не только античным искусством, но изучает итальянских примитивов и фламандцев; часами просиживает в библиотеке св. Женевьевы, углубляясь в изучение средних веков. Он одновременно делает зарисовки античной скульптуры и копирует гравюры Дюрера и Гольбейна. Вместе с тем Энгр много рисует с натуры на улицах и в Академии Сюиса. Очень тщательное и детальное изучение натуры и вместе с тем стремление воплотить в своих произведениях вечный идеал красоты, подражая Рафаэлю,— вот те тенденции в творчестве Энгра, которые привели его к созданию замечательных портретов и одновременно фальшивых, далеких от жизни композиций.



Жан ОгюстДоминикЭнгр. Портрет Филибера Ривьера. 1805 г. Париж, Лувр.

илл. 20



Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет м-ль Ривьер. 1805 г. Париж, Лувр.

илл. 21

В 1805 г. Энгр создает портреты семьи Ривьер (все три портрета находятся в Лувре). Поэтичность и женственность г-жи Ривьер раскрыты в ее умных, ласковых глазах, в непринужденно свободной позе. Вдохновенно и очень живо Энгр передал руки с тонкими длинными пальцами. Руки, жест всегда в портретах Энгра играют заметную роль при характеристике изображенного. Например, художник подметил модный в период Империи наполеоновский жест (рука, засунутая за борт сюртука) и так изобразил политического деятеля Филибера Ривьера. В обоих произведениях, равно как и в портрете дочери, художник дает поколенный портрет. Такая композиция позволяет Энгру показать обстановку, которая окружает человека и вместе с тем не превращает портрет в жанровую картину. Мечтательная пятнадцатилетняя девушка дана на фоне пейзажа, сам Ривьер в непринужденной позе сидит на кресле около своего рабочего стола, г-жа Ривьер изображена среди подушек на диване. В портретах Энгра сохраняется строгий стиль, который выявлен и в чеканной форме, четком рисунке и скупой колористической гамме. Светлые тона одежды в портрете г-жи Ривьер выделяются на темно-коричневом фоне и интенсивно синем цвете дивана. В том же 1805 г. он делает карандашный портрет семьи Форестье (Лувр), с которой Энгр был связан большой дружбой (их дочь была его невестой). Портрет подкупает своей простотой, интимностью и овеян поэзией. Каждое изображенное лицо схвачено живо, несмотря на то, что все семейство позирует,— собственно, художник даже дает почувствовать, что он их рисует и они этим довольны.



Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет г-жи Девосе. 1807 г. Шантилъи, музей Конде.

илл. 22



Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет Шарля Гевенена. Рисунок. Карандаш. 1816 г. Байонна, Музей.

илл. 26

Поездка в Италию (1806—1824) не прекращает работы Энгра над портретами, его заваливают заказами. Среди этих портретов выделяется портрет г-жи Девосе (1807, Шантильи, музей Конде). Удивительно, как Энгр сочетает здесь живость изображения с необычайной построенностью и красотой формы, с ритмичным расположением линий. В карандашных портретах поэтичные женские образы Энгр создает тонкими нежными линиями, карандаш художника как бы едва прикасается к бумаге. Иногда это плавные певучие линии (портрет г-жи Шовен, 1814; Байонна, Музей), а порой переплетающиеся тонкие линейные узоры. Но манера Энгра меняется, когда он рисует мужские портреты. Правда, в портрете художника Тевенена, директора Французской Академии в Риме (1816; Байонна, Музей), лицо, как и в женских портретах, вылеплено тончайшей светотенью. Это заставляет зрителя сосредоточить на нем внимание и воспринять все его конкретные индивидуальные особенности (припухлость левого века, двойной подбородок и т. п.). Но контур, обтекающий фигуру, тверд и резок, что сразу же придает портрету четкую характерность. Одновременно художник пользуется тонкой линией, чтобы изобразить растрепавшиеся и не особенно густые волосы или передать легкий материал манишки. Благодаря разнообразному ритму линий художник не только избежал монотонности, но создал рисунок динамичный, выразительный.

Работа в области портрета никогда не удовлетворяла художника, он ставит перед собой более обширные задачи. В Италии возрастает его интерес к итальянскому искусству. Фрески Мазаччо во Флоренции стали для Энгра откровением. Он окончательно убеждается в необходимости реформировать французскую живопись. Но уже в произведениях, присланных в Париж из Италии: «Эдип и Сфинкс» (1808; Лувр), «Зевс и Фетида» (1811; Экс, Музей),—современная критика усматривала отход Энгра от идеалов античного искусства. Его упрекали в слишком большом приближении к натуре и называли учеником «Яна из Брюгге» (то есть Яна ван Эйка), а его искусство — готическим.



Жан Огюст Доминик Энгр. Купальщица. 1808 г. Париж, Лувр.

илл. 23



Жан Огюст Доминик Энгр. Лежащая одалиска («Большая одалиска»). 1814 г. Париж, Лувр.

илл. 24

Именно влюбленность Энгра в натуру, причем только в наиболее совершенную, позволила создать Энгру такие замечательные произведения, как «Купальщица» (1808; Лувр), «Большая Одалиска» (1814; Лувр) и много позднее «Источник» (начат ок. 1820, окончен в 1856; Лувр). На всех картинах изображены обнаженные юные женщины. Художник упивается пластичностью, чистотой формы, линейным ритмом. В этих произведениях как бы воплощен один из афоризмов Энгра: «стиль — это природа». Изображая обнаженные тела, он мог позволить себе, как говорил Бодлер, передавать мускулы, изгибы тела, ямочки, трепетание кожи. При всем том это ничего общего не имеет с простым копированием натуры;

в интерпретации натуры в работах Энгра всегда очень ярко проявляется личность художника, его идеал красоты.

В картине «Большая Одалиска» художник окружает натурщицу восточными атрибутами: на голову надет тюрбан, в руках у нее опахало, в ногах — курильница. Чтобы заставить зрителя еще сильнее воспринять пластичность тела, художник противопоставляет округлые плавные линии мелким складкам ткани (сложенным под острым углом), а чтобы придать всей композиции то же спокойствие, которое разлито во всей фигуре, художник слева дает тяжелые ниспадающие складки занавеса.

Энгр живет в Италии вплоть до 1824 г., продолжая искать новые пути искусства, мечтая стать Рафаэлем девятнадцатого века. Хотя он находится вдали от Парижа, но новые веяния искусства сказались на его творчестве. Уже в последние годы Империи, особенно в период Реставрации, в творчестве Энгра выявляются романтические тенденции. Однако романтизм Энгра пассивен, уводит от современности, он в какой-то мере перекликается с романтическими тенденциями Прюдона.

Энгр в это время выполняет картины на литературные сюжеты и на темы из национальной истории: «Сон Оссиана» (1813; Монтобан, Музей), «Паоло и Франческа» (1814; Шантильи, музей Конде), «Дон Педро, целующий шпагу Генриха IV» (1820; Осло, частное собрание). Энгр вполне сознательно обратился к темам из национальной истории. Он писал, что история древней Франции «гораздо интереснее для наших современников, ведь для них Ахилл и Агамемнон, сколь они ни прекрасны, менее близки сердцу, чем Людовик Святой. . .». Поиски идут и по линии художественного выражения. Его творчество все сильнее окрашивается «готическими» (как тогда называли) тенденциями, Это можно видеть в картине «Франческа да Римини» (1819; Анжер, Музей). Художник создает поэтические образы Франчески и Паоло, передает трогательную любовную сцену. Картина построена на изысканных контурах, то плавно спадающих (как, например, контуры рук Франчески), то ломающихся под углом (линии ног

и рук Паоло) или завитых в орнаментальный узор (подол платья Франчески и края плаща Паоло).

Энгр в Италии пишет и небольшие картины, которые носят жанровый характер. Среди них «Сикстинская капелла» (первый вариант был написан еще в 1814. Вашингтон, Национальная галлерея искусств, второй в 1820 г. и находится в Лувре) представляет собой особенный интерес, показывает совершенно неожиданно увлечение ученика Давида Микеланджело, художником, который так импонировал романгикам. Восхищенный росписями, Энгр изобразил угол капеллы, в котором полная трагизма динамичная, эмоциональная фреска Микеланджело «Страшный суд» находится в соседстве со спокойным, гармоничным, прозрачным пейзажем Пинтуриккьо. Энгр восхищался этими столь различными произведениями, он тогда еще не мог предвидеть, во что выльется у молодого поколения увлечение творчеством Микеланджело. Когда же на сцене появится Делакруа со своим искусством, раскрывающим трагедию человека, показывающим его страсти, вот тогда-то Энгр и выступит как поборник классической, а вернее, академической живописи.



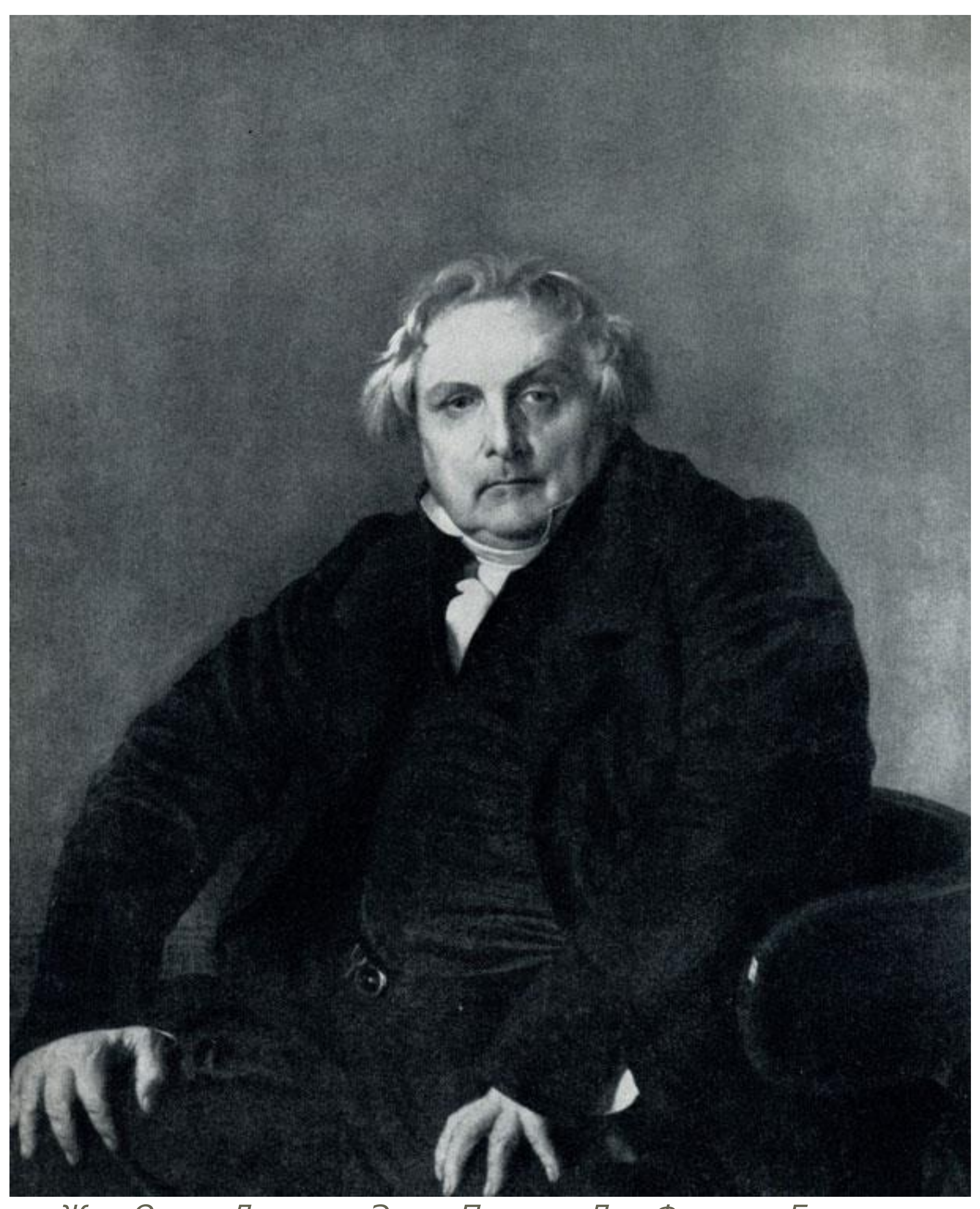
Жан Огюст Доминик Энгр. Апофеоз Гомера. 1827 г. Париж. Лувр.

илл. 25

К концу Салона 1824 г. Энгр появляется в Париже со своей картиной «Обет Людовика XIII» (Монтобан, собор). Официальные представители искусства, возмущенные дерзкой попыткой Эж. Делакруа, посмевшего провозгласить новые эстетические принципы, с восторгом встретили картину Энгра. Энгра награждают орденом Почетного легиона, он становится

членом Академии, ему поручают государственные заказы. А одновременно с Салоном 1827 г. был открыт плафон Энгра «Апофеоз Гомера», украшавший галлерею Карла X в Лувре. Современная художнику критика указывала на связь искусства Энгра с итальянскими мастерами: художнику Шефферу эта композиция напоминала «Парнас» Рафаэля, один из прогрессивных критиков, Огюст Жаль, упрекнул художника, что он слишком подражает Перуджино. Можно восхищаться профессиональным мастерством исполнения этого произведения (недаром его ценил Делакруа), но на деле оно было далеко и от искусства мастеров Возрождения и от тех жизненных проблем, которые волновали общество накануне революции 1830 года.

На примере этой композиции, а также других — «Св. Симфорион» (1834; Отен, собор), «Стратоника» (1840; Шантильи, музей Конде)—Энгр как бы демонстрирует свое основное теоретическое положение о вечном идеале красоты, о том, что искусство не связано со своей эпохой. Понятно, что искусство Энгра импонировало тому, кто не желал видеть поступательное движение истории. Энгр становится любимейшим светским художником. Герцог де Люинь заказывает ему декоративное панно для своего замка в Дампьере (1843—1847), «Стратоника» предназначается для герцога Орлеанского. В честь Энгра устраиваются банкеты, Энгр — официально признанный художник. Одну за другой он создает мастерски выполненные, но холодные, с ложным театральным пафосом композиции («Апофеоз Наполеона I», 1853; Париж, музей Карнавале; «Жанна д'Арк на коронации Карла VII», 1854, Лувр, и многие другие).



Жан Огюст Доминик Энгр. Портрет Луи Франсуа Бертена-старшего. 1832 г. Париж, Лувр.

илл. 27



Теодор Жерико. Офицер императорских конных егерей во время атаки. 1812 г. Париж, Лувр.

илл. 28

Однако наряду с большими композициями Энгр продолжает работать над портретами. Помимо целого ряда замечательных карандашных портретов (среди которых отметим портрет мадемуазель Лоримье (1828, ГМИИ) он создает живописный портрет Бергена-старшего (1832; Лувр), основателя «Журналь де деба». Глубокая психологическая и социальная характеристика, данная в этом портрете, отвечает прогрессивным тенденциям своего времени и предвосхищает реализм середины века. Желание передать жизнь во всей ее конкретности взяло верх над теоретическими домыслами художника.

Таким образом, с самого начала и до конца жизни в творчестве Энгра можно наблюдать противоречивые стремления: быть верным природе и в то же время не отступать от «вечного идеала красоты», то есть античного искусства и искусства Возрождения. Эти две тенденции нашли относительно гармоничное сочетание лишь в его ранних произведениях.



Теодор Жерико. Офицер карабинеров. 1812—1813 гг. Руан, Музей изящных искусств.

илл. 29

В противоположность Энгру Жерико и Делакруа выступают самым решительным образом против академизма, борются за искусство больших страстей. Их произведения полны протеста против окружающей действительности и на долгие годы становятся знаменем всего передового в искусстве. Оба художника обладали яркой индивидуальностью и страстным темпераментом.

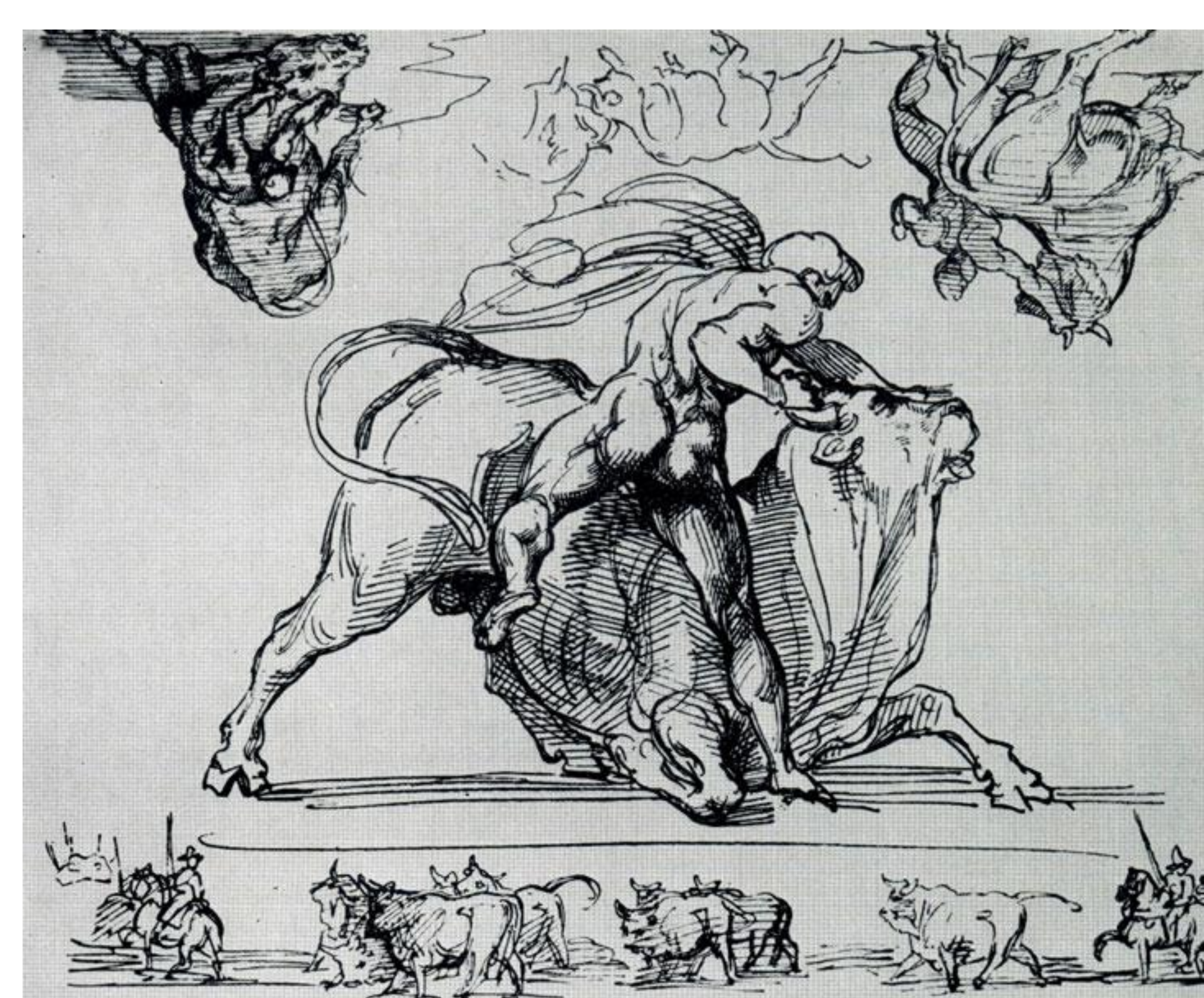
Творческое дарование Теодора Жерико (1791—1824) проявилось рано. Мальчик часами вместо уроков просиживал в конюшнях и рисовал лошадей, изучая их строение и в то же время стремясь передать их горячий нрав. По выходе из лицея в 1808 г. Жерико поступает в мастерскую Карла Верне, который славился в то время своим умением изображать лошадей. Не найдя удовлетворения в мастерской Верне, Жерико переходит к Герену. Однако не Верне и не Герена следует считать учителями Жерико. По существу, Жерико явился прямым продолжателем прогрессивных тенденций искусства молодого Гро, и одновременно он очень ценил искусство Давида.

Уже первые произведения Жерико, выполненные еще в период Империи, тесно связаны с жизнью. В Салоне 1812 г. он показывает картину «Офицер императорских конных егерей во время атаки» (Лувр), написанную темпераментно, с большой эмоциональной силой; Жерико изобразил всадника в бою — в сильном порывистом движении, смело бросающимся в атаку. Он создал образ современника, участника наполеоновского похода. Картина написана в то время, когда Наполеон был в апогее своей славы, когда казалось, что он покорил Европу и Франция достигла могущества и богатства. К образу энергичного солдата наполеоновской армии Жерико возвращается не один раз. Достаточно указать на такие произведения, как: «Офицер карабинеров» (Руан, Музей), «Офицер кирасир перед атакой» (Лувр), «Портрет карабинера» (Лувр). Но на следующей выставке, в Салоне 1814 г., Жерико выставляет «Раненого кирасира» (Лувр), совсем иную по идее картину, свободную от несколько наивно-воинственного оптимизма «Офицера егерей». Вместо

бодрого и победного тона картины, написанной в 1812 г., здесь все проникнуто глубоким драматизмом. Картина была создана после похода Наполеона в Россию, настроение в Париже изменилось. Тысячи семей носили траур. Жерико изображает воина-ветерана, покидающего поле сражения. Художник показывает, как последние силы оставляют раненого; сабля, на которую он опирается, недолго послужит ему опорой. Выражение лица и взгляд кирасира, следящего за сражением, говорят о том, что не только ранен он, но проиграно все сражение. В этой картине Жерико воплотил трагедию, переживаемую Францией, и то настроение разочарования в политике Наполеона, которое испытывала молодежь, и в том числе сам художник. Только этим можно объяснить, что Жерико после прихода к власти Бурбонов поступает на военную службу к Людовику XVIII и во время Ста дней уходит с королем. Но ему было не по пути и с монархией Бурбонов. Молодой художник не мог хладнокровно наблюдать, как попираются все достижения революции, как Людовик XVIII становится во главе феодально-католической реакции. Жерико уходит из армии и возвращается к живописи. Однако эти годы не были плодотворны для Жерико. В 1816 г. он покидает Париж и едет в Италию. Во Флоренции, в Риме Жерико изучает старых мастеров, особенно увлекает его монументальное искусство. Большое впечатление на него производят росписи Микеланджело в Сикстинской капелле. «Я дрожал,— говорит Жерико,— я усомнился в себе самом и долго не мог оправиться от этого переживания». Вспомним, что Стендаль призывал художников обратиться к Микеланджело. Стремление к монументальности, к пластичной выразительности можно видеть в рисунках Жерико, созданных в это время: «Похищение нимфы кентавром», «Человек, повергающий быка» (обе — Лувр) и др.

Эти черты сказались и в картине Жерико «Бег свободных лошадей в Риме» (ок. 1817; Лувр), изображающей конные состязания во время празднования карнавала в Риме. Интересно проследить путь Жерико от рисунков и предварительных набросков к картине. Наброски — это жанровые сцены со всеми Этнографическими особенностями, а

законченная картина — это обобщенное, торжественное произведение, прославляющее мужество людей. Крестьяне здесь превращены в античных героев. И это понятно: еще памятны были традиции Давида, по которым, чтобы изобразить мужество, нужно было облечь его в античные формы.



Теодор Жерико. Человек, повергающий быка. Рисунок. Тушь, перо. Ок. 1817 г. Париж, Лувр.

илл. 30



Теодор Жерико. Бег свободных лошадей в Риме. Фрагмент. Ок. 1817 г. Париж, Лувр.

илл. 31

По возвращении в Париж Жерико примыкает к оппозиционному кружку Ораса Верне. В это время Жерико много занимается литографией, часто воспроизводя военные эпизоды. К этой серии принадлежит литография «Возвращение из России» (1818). В беспредельных занесенных снегом пространствах бредут солдаты, остатки армии Наполеона. У одного нет руки, другой потерял зрение.

Одинокие исхудалые воины, тощая еле передвигающая ноги лошадь — все говорит зрителю о тех мучениях, которые испытала французская армия, затерянная в снегах России. Жерико не приукрашивает и не героизирует, а правдиво, просто передает сцены рокового для Наполеона похода. Уже в этих литографиях слышна тема борьбы человека со смертью. Но трактовка ее носит еще жанровый характер.



Теодор Жерико. Плот «Медузы». 1818—1819 гг. Париж, Лувр.

илл. 32

Совсем по-другому эта тема прозвучала в картине «Плот «Медузы» (Лувр), выставленной в Салоне в 1819 г. В этой картине показаны не только страдание и смерть, но и мужество в борьбе человека за жизнь. Эпизод, изображенный Жерико, волновал в то время широкие круги общества. Летом 1816 г. затонул фрегат «Медуза», наскочивший на рифы у берегов Африки. Спасшиеся с фрегата хирург Савиньи и инженер Корреар выпустили брошюру, подробно рассказав о

катастрофе, которая произошла по вине неопытного капитана, получившего назначение по протекции.



Теодор Жерико. Плот «Медузы». Композиционный набросок картины. Тушь, перо. 1818 г. Руан, Музей изящных искусств.

илл. 33

Люди с фрегата пытались спастись на плоту. Плот носило по бушующему морю. Лишь на двенадцатый день были спасены оставшиеся в живых пятнадцать человек. По сохранившимся эскизам видно, что Жерико одно время хотел изобразить борьбу людей на плоту друг с другом, но вскоре отказался от этой мысли. В окончательном варианте Жерико представил тот

момент, когда с плота уже увидели на горизонте корабль «Аргус» и у потерпевших кораблекрушение появилась надежда на спасение; они порывисто тянутся навстречу виднеющемуся на горизонте кораблю. Их динамичные жесты воспринимаются особенно ярко по контрасту со статичной группой первого плана. С большой правдивостью и пластической выразительностью передана каждая фигура; изображены люди со своими индивидуальными особенностями, со своими переживаниями. Прежде чем написать картину, художник долго работал в госпиталях, наблюдал и изучал измученных, больных людей, изнуренных голодом, специально знакомился с лицами, пострадавшими во время кораблекрушения, писал их портреты. Изучал Жерико и бушующее море, делая многочисленные этюды. В результате он создал полотно, необычайно сильное по своей убедительности. Жерико долго работал в поисках композиции. В окончательном варианте он взял точку зрения сверху, и это дало ему возможность охватить одним взглядом все действие, происходящее на плоту, и в то же время достигнуть обобщенного выразительного абриса всей группы. Картина уже была на выставке, но Жерико еще не был удовлетворен своей композицией; он приписывает фигуру справа внизу, сильнее подчеркнув этим первый план и усилив трагизм сцены. Условный темный колорит картины усугубляет ощущение трагедии. Страстность чувств, напряжение, ощутимое в человеческих телах, напоминают «Страшный суд» Микеланджело, которым Жерико восхищался в Италии. Успех картина имела только среди оппозиционно настроенных кругов, воспринявших ее как выпад против правительства. Критик Жаль писал, что Жерико проявил здесь гражданское мужество. Представителям официального искусства картина не понравилась, и она не была приобретена государством.



Теодор Жерико. Скачки в Эпсоме. 1821 г. Париж, Лувр.

илл. 35



Теодор Жерико. У ворот Адельфинской верфи. Литография. 1821 г.

илл. 36

Жерико едет в Англию и устраивает выставку картины «Плот «Медузы». В Англии еще более укрепляются реалистические позиции Жерико. Он знакомится с жизнью и бытом Лондона, с

английскими художниками, привлекающими его правдой, с которой они изображают действительность. Свои английские впечатления он воплощает в серии литографий. Его «Большая английская сюита» (1821) — выдающееся произведение в области литографии. С глубоким сочувствием к беднякам он стремится запечатлеть поразившие его сцены нищеты в рабочих кварталах («Старый нищий, умирающий у дверей булочной», 1821). К этой серии литографий относятся и его «Фландрский кузнец» и «У ворот Адельфинской верфи», в которых Жерико изобразил простых людей за повседневной работой. В то время как современные ему живописцы писали тонких английских лошадей с «аристократическими» пропорциями, Жерико осмелился изобразить тяжелых грузных рабочих лошадей.

В Лондоне Жерико работает и над живописными произведениями. В картине «Скачки в Эпсоме» (1821, Лувр) представлен самый напряженный момент: лошади несутся во весь опор с вытянутыми передними и задними ногами, не касаясь земли. Отступление от натуры (моментальная фотография доказала, что такого положения ног не может быть) оправдывается: благодаря этому приему создается впечатление стремительного движения, захватывающего зрителя.

Динамика произведения и его эмоциональное напряжение усиливаются и другими художественными средствами. Жерико очень тщательно выписывает лошадей и жокеев, отчего взгляд зрителя фиксирует их, в то время как пейзаж написан широко, суммарно и этим создается впечатление несущихся мимо него лошадей. Движение усиливается и благодаря чередованию то поднятых, то опущенных рук жокеев и перспективно уходящих столбов. Все это свидетельствует о том, что художник во многом исходил из наблюдения жизни. Об этом говорит и колорит картины. Здесь нет темных «музейных» тонов «Плота «Медузы». Гамма красок становится интенсивной, художник показывает различные масти лошадей (рыжая, темно-гнедая, белая, гнедая) и одежды жокеев (темно-синяя, гранатовая,

голубая с белым, желтая). Мотив скачек, видимо, очень привлекал художника, и он повторял его несколько раз.

По возвращении в Париж Жерико задумывает создать ряд монументальных композиций—«Торговля неграми», «Открытие дверей тюрьмы инквизиции в Испании» и другие. Ранняя смерть помешала осуществлению его замыслов.



Теодор Жерико. Печь для обжига извести. 1821—1822 гг. Париж, Лувр.

илл. 37

Из последних произведений Жерико следует отметить «Печь для обжига извести» (1821—1822; Лувр). В этом пейзаже Жерико ставит акцент на предметах, на их материальности, подчеркнуто передает крепость крестьянских лошадей. Весь пейзаж отмечен напряженностью и сосредоточенностью.



Теодор Жерико. Сумасшедший, воображающий себя полководцем. 1822— 1823 гг. Винтертур, собрание Рейнгарт.

илл. 34

Интерес к миру внутренних переживаний человека, к напряженности, активности эмоционального состояния заставляет Жерико согласиться на заказ его друга психиатра написать серию портретов умалишенных. Однако Жерико не только запечатлел различные виды психических заболеваний, но и написал замечательные по выразительности портреты, которые захватывают зрителя своей необычайной силой. Художник дал не только внешние приметы болезней, но и раскрыл в напряженных чертах лица трагедию сломленной человеческой души, создал глубокие скорбные образы. Эти портреты, выполненные, видимо, в 1822—1823 гг.(«Сумасшедшая старуха», Лион, Музей; «Сумасшедший», Гент, Музей; «Сумасшедший, воображающий себя полководцем», Винтертур, собрание Рейнгарт), написаны свободно, в богатой звучной колористической гамме, в них особенно ощутима энергичная, смелая кисть художника (*Некоторые исследователи считают, что эти произведения написаны в то же время, что и «Плот «Медузы». Однако эта точка зрения не может считаться доказанной.*). Глубокая человечность воплощена и в изображении негра. В резком повороте головы в профиль и почти фасовом развороте плеч (в портрете Руанского музея) воплощен вызов или по крайней мере непокорность. Об этом портрете можно говорить как о героическом. Повышенная эмоциональность свойственна портретам Жерико так же, как и его композиционным произведениям.

Жерико был новатором не только в области живописи, но и скульптуры. Его работа «Нимфа и Сатир» может считаться первой романтической скульптурой. Смелыми, обобщенными образами, контрастами впадин и выпуклостей, напряженным положением тел он достигает в ней большой силы выразительности.

Творчество Жерико открыло новые пути искусству. Были преодолены условности классицизма, которые ограничивали возможности отображения жизни во всей ее динамике, сложности и противоречивости. Были найдены пути выражения глубоких, страстных переживаний человека. Композиционные и цветовые решения становятся важным

фактором эмоционального воздействия при создании художественного образа. Эти принципы нового искусства были развиты в романтическом творчестве младшего соратника Жерико — Эжена Делакруа (1798—1863). Делакруа очень ясно сознавал общность своих исканий с искусством Ж.ерико. Недаром, заканчивая одну из картин, он записал в дневнике: «Жерико был бы доволен».

Как и Жерико, Делакруа художественное образование получил в мастерской Герена, куда он поступил в 1815 г., покинув императорский лицей. Но искусство Герена, этого холодного академического живописца, не могло импонировать ни Жерико, ни Делакруа. Оба художника резко противопоставляли свое искусство Эпигонам классицизма, хотя оба любили искусство Давида. Делакруа ценил его «мощный ум», «большое чувство». Античную же культуру (к традициям, которой обращался в своем творчестве Давид) Делакруа считал основой культуры вообще. Гомера, Горация, Марка Аврелия он постоянно перечитывал. Древние поэты, по выражению Делакруа, «вошли в наши мысли».



Эжен Делакруа. Резня на Хиосе. Фрагмент.

илл. 38



Эжен Делакруа. Резня на Хиосе. 1824 г. Париж, Лувр.

илл. 39

Первые творческие планы Делакруа связаны с борьбой греков с турками, которая тогда волновала всю прогрессивную общественность. Однако замысел остается пока неосуществленным. Делакруа дебютирует в Салоне 1822 г. картиной «Данте и Вергилий» (1822; Лувр), несомненно навеянной «Плотом «Медузы» Жерико. Уже эта работа показала, что Делакруа стремился создать искусство интенсивного эмоционального звучания. Наконец, выполняя свой давнишний замысел, в Салоне 1824 г. Делакруа выставляет картину «Резня на Хиосе» (Лувр), посвященную борьбе греков с турками за свою независимость. В 1822 г. турки захватили восставший остров Хиос и жестоко расправились с жителями. В своей картине Делакруа с большим драматизмом показал бедствия греческого народа. На фоне пожарищ он изобразил истерзанных людей, противопоставив этой группе надменного турка на вздыбленном коне. Первопланная композиция как бы придвигает персонажей картины к зрителю; композиция состоит из отдельных групп с внутренней драматической завязкой. Это увеличивает силу воздействия на зрителя, хотя, может быть, и в ущерб цельности произведения. По всей вероятности, чтобы наполнить картину воздухом и этим объединить группы, Делакруа переписал в более светлом тоне свою работу, когда она уже была в Салоне (как считается, под влиянием картин Констебла). Абрис отдельных групп плавен и ритмичен, эти плавные линии преобладают и внутри каждой группы, но Делакруа ломает линию, когда хочет передать сильное напряжение (например, в закинутых руках женщины или в конвульсивно сведенных ножках младенца). Делакруа не боится нарушить правильность пропорций фигур, и благодаря этим неправильностям вся композиция становится жизненнее, убедительнее и вместе с тем динамичнее и напряженней. Этим художник нарушил классические каноны — понятно, что картина, показанная в Салоне, вызвала возмущение среди художественных критиков — апологетов академического искусства.

К теме освободительной войны в Греции Делакруа возвращается еще раз в 1827 г., когда пишет картину «Греция

на развалинах Миссолонги» (Бордо, Музей), в которой в полном драматизма образе молодой гречанки дает символическое воплощение страдающей под гнетом Греции.

Делакруа ищет все новых средств выражения, стремясь добиться их соответствия содержанию картины. Это можно проследить на двух произведениях, выставленных в Салоне 1827 г.: «Смерть Сарданапала» (Лувр) и «Марино Фальеро» (Лондон, галлерея Уоллеса). Казнь дожа Венеции в присутствии Совета Десяти художник передает в торжественных тонах. В центре картины пустая мраморная лестница; ощущение леденящего ужаса сковывает всех присутствующих. Неподвижны патриции. Смятение дано лишь в толпе. В «Смерти Сарданапала», наоборот, все находится в беспокойном движении, в каком-то круговороте; спокойна только фигура самого восточного деспота. Трагедия, представленная на обеих картинах, передана совсем в разных ключах. Найдены те художественные средства, которые наиболее убедительно передают ситуацию.



Эжен Делакруа. Свобода, ведущая народ (28 июля 1830 года). 1830 г. Париж, Лувр.

илл. 40



Эжен Делакруа. Свобода, ведущая народ (28 июля 1830 года). Фрагмент. См. илл. 40.

илл. 41

В 1820-х гг., в период Реставрации, в творчестве Делакруа преобладают сюжеты, взятые из литературных произведений любимых им авторов, отвечающих его романтическим устремлениям. И «Марино Фальеро» и «Смерть Сарданапала» навеяны поэзией Байрона. В 1825 г. Делакруа делает литографию на тему «Макбета» Шекспира (которым он особенно увлекся после поездки в 1825 г. в Англию), а несколько позднее (1827—1828) иллюстрирует «Фауста» Гёте. Однако, когда разразилась революция 1830 года, Делакруа обращается к современности и пишет картину «Свобода, ведущая народ» (1830; Лувр). Молодая женщина, олицетворяющая Свободу, властным, широким жестом подняв знамя, как бы приводит в движение вооруженную толпу, увлекает за собой и студента, и рабочего, и парижского гамена, прибежавшего на баррикаду, дает силы подняться раненому. В одежде одного из них повторяются цвета знамени (красный, белый, синий). Интенсивно желтый цвет одежды женщины как бы излучает свет, освещающий убитых и раненых. Выразительны рабочий, студент, которому Делакруа придал собственные черты, и мальчишка, столь похожий на созданный позднее Виктором Гюго бессмертный образ Гавроша. При сравнении картины с подготовительным рисунком (имеется в виду «Эпизод июльской революции», 1830; Кембридж, музей Фогт) видно, как развивалась мысль Делакруа. В рисунке представлена борьба восставших с силами «порядка», в картине — только восставшие. Произведение получает другой акцент, яснее звучит тема неудержимой силы революции. Изменяется центральная фигура: в рисунке это реалистическое изображение одного из вождей восстания, в картине — героизированный образ, символизирующий революцию, свободу. Интересно, что в обеих фигурах сохранен один и тот же жест, в рисунке художник только намеком показывает, что в восстании принимают участие разные слои общества, в картине это дано очень явственно. В картине композиция более собранная, художник придает произведению монументальный характер.

Делакруа преодолел жанровый подход в изображении исторического события, который можно было бы наблюдать у некоторых художников этого времени, например у Раффе и Лами. Они сосредоточивали свое внимание на отдельных эпизодах восстания, отчего эти произведения хотя и показывали, например, уличные бои, но, по существу, были лишены революционного пафоса. Делакруа, наоборот, все художественные средства направил на то, чтобы героические ноты прозвучали как можно сильнее.



Эжен Делакруа. Алжирские наброски. Рисунок. Тушь, перо. 1832 г. Париж, собрание Витт.

илл. 42

Страстное и возвышенное творчество Делакруа не могло найти темы в современной жизни после революции 1830 года; когда стал править Луи Филипп, «король-буржуа», восторжествовало и стало определять «стиль» жизни все пошлое, посредственное, мещанское. Такая действительность вызывала отвращение у Делакруа, он стремится бежать от нее. Мечта художника осуществляется. В конце 1831 г. ему удается поехать в Африку вместе с делегацией, посланной для установления добрососедских отношений с султаном Марокко. За время шестимесячного пребывания в Африке он посетил Танжер, Мекнес, Оран и Алжир и две недели пробыл в Испании. Художник жадно всматривается в новый для него мир, столь далекий от благополучной прозы буржуазного быта, он заполняет свой альбом рисунками, акварелями, беглыми набросками. Он пишет акварели окрестностей Танжера, интерьеров домов, изучает специфические типы арабских лиц, делая зарисовки отдельно головы, носа, губ.Много набросков посвящает Делакруа арабским лошадям, удивительно передавая блеск напряженно смотрящих глаз, изгиб шеи и раздувающиеся ноздри. Восток показал Делакруа, что греческая и римская скульптура — это нечто живое, а не условное. «Римляне и греки,— пишет Делакруа критику Жалю,— здесь у моих дверей. Я смеялся над греками Давида, хотя высоко ценил мастерство его кисти. Теперь я знаю, мраморы— сама правда, но их надо уметь читать, а наши несчастные современники видят только иероглифы».

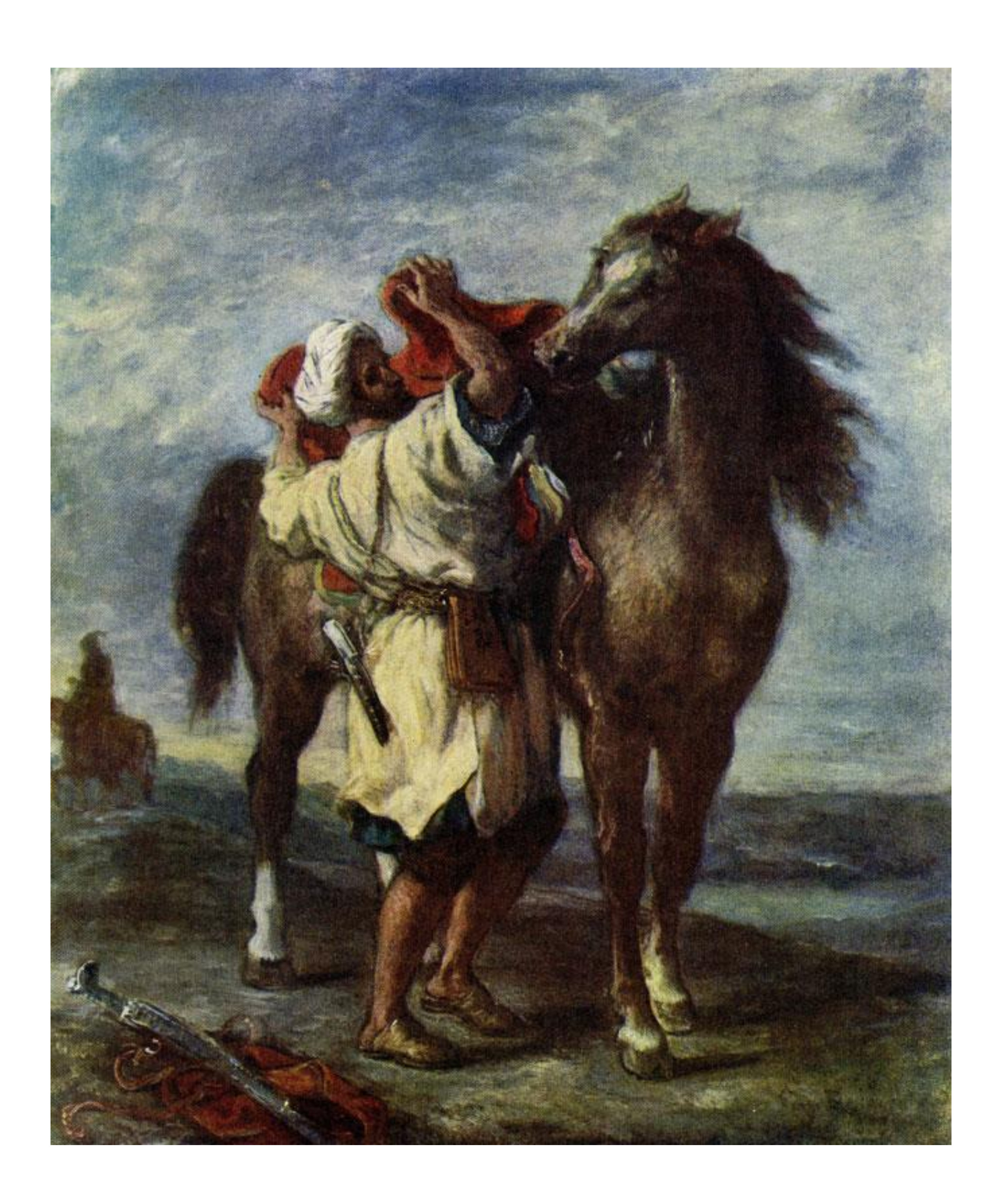


Эжен Делакруа. Алжирские женщины в своих покоях. 1834 г. Париж, Лувр.

илл. 43

После своей поездки в Марокко Делакруа создает много картин на восточные сюжеты. Он берет обычно мотивы наиболее динамичные и выразительные, как, например, скачки, битву между двумя всадниками-маврами и т. п.

Неожиданно статичными кажутся «Алжирские женщины в своих покоях» (1834; Лувр).



Эжен Делакруа. Марокканец, седлающий коня. 1855 г. Ленинград, Эрмитаж

цв. илл. стр. 48-49

В этой картине чувствуется нега Востока, здесь нет напряженного пульса жизни, так свойственного другим картинам Делакруа. Но она поражает своим красочным богатством, раскрывающим живописность Востока; от нее исходит сверкание, как от драгоценных камней. Другая картина, «Еврейская свадьба в Марокко» (ок. 1841, Лувр), интересна тем, что Делакруа передал специфику восточного интерьера. Он показывает, что за пределами изображенного помещения есть жизнь, и устанавливает динамическую связь с ней, изображая, как люди спускаются по лестнице и входят в комнату. Он соединяет в единое целое внутреннее пространство непрерывной цепью живых движений собравшихся людей и потоком света, заливающего комнату.

Морокканские темы долго будут занимать Делакруа. Еще в Салоне 1847 г. из шести выставленных картин пять были посвящены Востоку. Возвращается он к ним и в 50-х гг..

Однако главные свои силы в 30—40-х гг. Делакруа направляет на создание исторических картин. Делакруа принял участие в конкурсе, объявленном правительством Луи Филиппа, на темы: «Протест Мирабо против роспуска генеральных штатов» и «Буасси д'Англа». Особенно интересным представляется эскиз ((Буасси д'Англа» (Бордо, Музей), показанный в Салоне 1831 г. В этой картине явственно прозвучала тема народного восстания.

Изображение народа занимает у Делакруа большое место и в батальных композициях, например в картинах «Битва при Пуатье» (1830; Лувр) и «Битва при Тайбуре» (1837; Версаль).

Введение в картину народных масс было важным моментом в развитии исторической и батальной живописи. Это прежде всего означало, что художник увидел новую активную силу истории. Для Делакруа, как, впрочем, и для Гро, стало

возможным представить войну во всей ее драматичности. Хотя в «Битве при Тайбуре» центральное место отведено Людовику IX на белом коне, Делакруа далек от прославления короля. Он воспользовался батальной темой, чтобы показать динамику битвы, разъяренных страстью людей и в то же время изобразить их страдания. С какой силой выразительности, например, он дает изможденного карабкающегося на берег воина. Изображение человека с его эмоциями и страстями позволяет Делакруа лучше проникнуть в эпоху, сделать свои исторические полотна убедительными и драматически напряженными.



Эжен Делакруа. Взятие Константинополя крестоносцами. Фрагмент. 1840 г. Париж, Лувр.

илл. 46

Делакруа часто в своих произведениях сопоставляет торжество победителя и страдание побежденного. Это можно уже было наблюдать в его ранней «Резне на Хиосе», и такое же противопоставление дано в картине «Взятие Константинополя крестоносцами» (1840; Лувр). На фоне, поражающем своим великолепием, где развертывается величественный пейзаж с водами Золотого Рога, даны грозные силуэты всадников-победителей в богатом убранстве, едущих медленным шагом; на первом плане им противопоставлена сцена народного бедствия и горя, захватывающая своей экспрессией. Однако трагизм происходящего не отражен в колорите картины, роль колорита здесь иная — цветовое звучание должно создавать эмоционально приподнятое настроение. Делакруа развернул в этой картине весь блеск своего колористического дарования. Сейчас цвет картины несколько изменился, но не так давно ее роскошная гамма красок, состоящая из светло-коричневых, оливково-зеленых, голубых, фиолетовых, пурпуровых и розовых цветов, производила впечатление очень сильное. Чарующа по цвету и картина «Правосудие Траяна» (1840; Руан, Музей). «В смысле цвета «Правосудие Траяна», пишет Т. Готье, быть может, самая прекрасная картина Делакруа; редко, когда живопись давала глазам столь блистательный праздник: нога Траяна, упирающаяся в своем котурне из пурпура и золота в розовое бедро лошади,— это самый свежий букет тонов, который когда-либо снимали с палитры, даже в Венеции». Все это цветовое богатство Делакруа нашел в природе, он подсмотрел, как на пленэре изменяется цвет, как один цвет воздействует на другой (рефлексы), заметил, что тени бывают цветными, и т. п. Свои наблюдения он записывает в дневнике, они отвечали научным открытиям того времени (учение о цвете Шевреля). Художник проверяет свои наблюдения на работах старых мастеров, особенно Рубенса и венецианцев. Делакруа постоянно обращался к старым мастерам, потому что хотел узнать их метод работы. Он мучительно переживал, что были утеряны секреты живописного мастерства.



Эжен Делакруа. Гамлет и Горацио на кладбище. 1839 г. Париж, Лувр.

илл. 44

Делакруа — художник большого диапазона; он черпал свои сюжеты из античной истории, из средневековья, из Ренессанса и, наконец, из современности. Его вдохновляли многие — Шекспир, Гёте и Байрон.

В историю искусств Делакруа вошел главным образом своими историческими композициями. Однако в продолжение своего творческого пути он работал и в других жанрах: в портрете, пейзаже, натюрморте. Правда, все эти жанры не занимали в его творчестве большого места. Портреты он писал почти исключительно своих близких друзей, людей, за духовной жизнью которых он мог долгое время наблюдать. Именно такие портреты ему и удавались больше всего. Среди них Эмоционально напряженные портреты Шопена и Жорж Санд занимают первое место. В чеканном профиле Жорж Санд (1834; частное собрание) он передал глубокую печаль, внутреннее благородство. Живописный портрет Шопена (1838; Лувр) с его неясными контурами производит впечатление почти миража, будто художник хотел овеять свою модель трепетными звуками музыки. В каждом портрете Делакруа находил нужную для данного случая манеру. Интересен с этой стороны карандашный портрет композитора (собрание Леузон ле Дюк). Трудно представить более подходящий прием, чем легкие линии тонкого карандаша, которым воспроизведен образ Шопена. Делакруа будто опасался какого-либо грубого штриха, который мог бы разрушить ощущение одухотворенности и лиричности. Художнику лучше всего удавались те образы, которые были ему созвучны, как, например, Паганини. Подобно Делакруа в живописи, Паганини в музыке стремился воплотить всю силу своих эмоций; как созвучны мысли живописца словам музыканта: «Надо сильно чувствовать, чтобы почувствовали другие». Именно таким нервным, напряженным, отрешенным от окружающего запечатлеет художник Паганини (ок. 1831; Вашингтон,

собрание Филлипс). Портреты Делакруа обращены, в отличие от его исторических картин, к интимному кругу переживаний. В них он раскрывает те черты своих моделей, которые, может быть, были известны только немногим.



Эжен Делакруа. Портрет Никколо Паганини. Ок. 1831 г. Вашингтон, собрание Филлипс.

илл. 45

Скромное место занимает в творчестве Делакруа пейзаж как самостоятельный жанр. Однако в пейзаже он наметил пути, которые будут характерны для живописи во вторую половину 19 в. Большое внимание он обращал на передачу света, его вибрацию, стремился уловить и зафиксировать движения. В пастели «Небо» (собрание Кёшлен) тонко переданы плывущие по небу облака, а в пейзаже «Море, видимое с берегов Дьеппа» (1854; бывшее собрание Барделей) замечательно уловлено движение парусных лодок, скользящих по воде.

Однако Делакруа не чувствовал себя вполне удовлетворенным, работая над станковыми произведениями. Он постоянно мечтал о больших декоративных росписях и был счастлив, когда работал в области монументальной живописи. В эпоху Реставрации художник не получал заказов, его смелое новаторское искусство связывало его с оппозиционными кругами и было неприемлемо для правительства. Лишь в 1833 г. Делакруа впервые получил заказ на роспись зала короля в Бурбонском дворце (Палата депутатов); эту роспись он создавал в продолжение четырех лет. При декорировании зала художнику приходилось приспосабливаться к ранее созданной архитектуре. В зале короля он уничтожил фриз и объединил его с карнизом. Чтобы сильнее зазвучал плафон, художник в яркой, насыщенной цветовой гамме выполняет аллегорические фигуры на кессонах, а фигуры в простенках дает гризайлью.

Основная задача Делакруа в росписях всегда сводится к тому, чтобы задуманный им образ как можно легче доходил до зрителя. Отсюда по сравнению с его станковыми произведениями мы видим гораздо большую простоту и лаконизм, большее обобщение. Принимая во внимание, например, что плафон в зале короля разбит на восемь кессонов, он в каждом из четырех больших кессонов дает по одной монументальной аллегорической фигуре, доминирующей над остальными, которые даны лишь как аккомпанемент. Поэтому роспись легко воспринимается зрителем. Когда читаешь его заметки, посвященные росписи этого зала, поражаешься, насколько все было им предусмотрено.



Эжен Делакруа. Борьба Иакова с ангелом. Роспись капеллы Святых ангелов в церкви Сен Сюльпис в Париже. 1849—1861 гг.

илл. 47

Последняя роспись Делакруа — капелла Святых ангелов в церкви Сен Сюльпис в Париже, где Делакруа были декорированы две стены и плафон (1849—1861). Когда входишь в капеллу и видишь сочетания розовых, синих, лиловых тонов на серо-голубом и золотисто-коричневом фоне, сразу же охватывает настроение радостного ликования. Вопреки драматизму сюжета «Борьбы Иакова с ангелом», это настроение утверждается, когда смотришь на легкую грациозную фигуру ангела.

Используя пейзаж — как фон для этой сцены — или интерьер храма в росписи «Изгнание Илиодора из храма», Делакруа как бы расширяет узкое помещение капеллы. Вместе с тем, не желая нарушить ее замкнутость, он подчеркивает плоскость стены, пространство дает неглубоким. Для этой цели в росписи «Изгнание Илиодора из храма» он использует мотив лестницы (причем дает ее очень крутой) и балюстрады. Фигуры за балюстрадой воспринимаются почти силуэтно.

Росписи Делакруа доказывают, что романтик, искусство которого было излиянием его душевной жизни, умел контролировать свое творчество разумом. «Упорядочение и нахождение отношений — это лишь необходимое свойство гения», по выражению Делакруа. Недаром он в своем дневнике, в набросках словаря художественных терминов писал, что создание картины — «это наука и искусство одновременно». Он требовал четкости выполнения и не любил ничего неопределенного и недосказанного, поэтому Делакруа, придававший такое большое значение цвету, ратовал одновременно за ясную линию, за контур, который позволял выявлять объем. Интересно, что и Жерико критиковал художников (Прюдона) за смазанный контур.

Делакруа был одним из образованнейших художников своего времени. Он много читал, черпая из литературы и истории сюжеты для своих картин. В то же время он пристально изучал природу. Позднее, уже в зрелом возрасте, Делакруа учил своих учеников обходиться без модели. «Живая модель никогда не ответит в точности замыслу художника». Но

«нужно свои знания повышать изучением анатомии, античности и мастеров, конечно, при условии последовательного и длительного изучения натуры». К мысли, что «живопись есть еще нечто иное, кроме точности и четкости передачи модели», Делакруа возвращается не раз. Для него «нечто иное» — это индивидуальная интерпретация сюжета, эмоция художника, которую он должен донести до зрителя. Вопросы художественного воплощения волновали мастера всю жизнь, он посвящает им немало страниц в своем дневнике, письмах и отдельных статьях. Он мечтает о составлении словаря художественных терминов. Литературное наследие Делакруа, особенно его мысли о цвете и композиции, питало не одно поколение художников.

Большое революционное значение имело творчество Делакруа в период Реставрации, когда он и Жерико боролись за новые идеалы в искусстве, когда так явственно в их творчестве сказались тенденции социального протеста. Значение Делакруа, как и прогрессивного романтизма вообще, было велико и в период Июльской монархии. Официальные круги считали Делакруа опасным художником, его картины изгонялись из Салона, как и картины тех художников, которых можно было заподозрить в реализме.

В период Июльской монархии борьба между прогрессивным и реакционным искусством не затихала, а, наоборот, разгоралась. В эти годы произошла еще большая дифференциация художественных направлений, даже в официально признанном искусстве. Линию ложноклассическую продолжал Тома Кутюр (1815—1879), картина которого «Римляне времен упадка» (Лувр) имела громадный успех в Салоне 1847 г. Романтизированные баталии пишет Орас Верне (1789—1863), любимый художник Луи Филиппа, Поль Деларош (1797—1856) создает мелодрамы на исторические сюжеты, а Эжен Девериа (1805—1865) прославляет монархию в протокольно-натуралистической картине «Клятва Луи Филиппа в Палате депутатов» (Версаль). Все эти живописцы писали картины для Музея истории Франции, основанного Луи Филиппом; их холодные, лишенные

драматизма произведения не выходят из рамки посредственности. Недаром искусство этих художников носит название искусства «juste-milieu», т. е. золотой середины. К ним можно причислить и Эрнеста Мейссонье (1815 —1891), который в это время пишет внешне занимательные жанровые картинки.

Этому неглубокому, обезличенному, но зато признанному искусству противостояло полнокровное искусство прогрессивных художников. Среди них были и романтики и представители критического реализма.

Особое место в этот период занимало творчество Теодора Шассерио (1819— 1856), ученика Энгра В первых работах Шассерио упивается изображением обнаженного женского тела, передавая его со всей пластической и эмоциональной выразительностью: «Купанье Сусанны» (1839; Лувр), «Венера Анадиомена» (1838; Лувр). Его портреты спокойны и документальны и по-романтически самоуглубленны («Две сестры», 1843; Лувр). Завершаются работы первого периода фресками, выполненными в 1844—1848 гг. для Счетной палаты (теперь в Лувре). Одна из фресок носит название «Мир», в ней представлена сельская сцена, в которой Шассерио стремится к поэтизации, идеализируя образы крестьян, делая их похожими на античные изображения. Второй период творчества художника наступает примерно после его поездки в Алжир в 1846 г. Влияние Делакруа чувствуется в картине «Предводители арабов перед поединком» (1852; Париж, Лувр) и в картинах, навеянных произведениями Шекспира.



Теодор Шассерио. Предводители арабов перед поединком. 1852 г. Париж, Лувр.

илл. 49

Наряду с романтизмом в творчестве других художников 30—40-х гг. ощущаются и в более непосредственной форме реалистические тенденции. Это видно в исторических картинах Жозефа Буассара де Буаденье (1813—1866) с его «Эпизодом возвращения из России» (1834; Руан, Музей) и Никола Туссена Шарле (1792—1845) с картиной «Отступление

из России» (1836; Лион, Музей), так красноречиво описанной Альфредом де Мюссе. На этих холстах с беспощадной правдой и драматической силой показаны бедствия наполеоновских войск.



Жозеф Буассар де Буаденье. Эпизод возвращения из России. 1834 г. Руан, Музей изящных искусств.

илл. 48

Однако становление реалистического искусства (в более узком понимании этого термина) во Франции связано не с

исторической живописью, а с теми жанрами искусства, которые непосредственно отображали действительность. С этой точки Зрения нельзя не видеть той большой роли, которую сыграла в это время пейзажная и жанровая живопись.

Художники-пейзажисты эстетически осмысливали и как бы утверждали реальность материального мира. В этом большое значение Коро и художников барбизонской школы.



Камиль Коро. Остров Сан Бартоломео в Риме. 1826—1828 гг. Бостон, Музей изящных искусств.

илл. 52

Творчество Камиля Коро (1796—1875) дало толчок развитию реалистического пейзажа. Учителя Коро (Мишалон и Виктор

Бертен) считали, что высоким искусством может быть только пейзаж «исторический» с сюжетом, взятым из античной истории или мифологии. Этой точки зрения придерживалось большинство пейзажистов того времени. Но когда Коро увидел залитую весенним солнцем Италию (куда он уехал в 1825 г.), он стал искать более непосредственного подхода к действительности, что сказалось уже на его ранних этюдах: «Вид на Форум» (1826; Лувр) и «Вид Колизея» (1826; Лувр). В этих работах передача освещения и цветовых отношений становится более реальной, чем обычно в историческом пейзаже. Она позволяет не только точно воспроизвести вид зданий, но и передать окружающую их воздушную среду. Этюды Коро с их утверждением материального мира были важным этапом в развитии реалистического пейзажа, и это был путь, по которому пошли художники барбизонской школы.

Однако в то же время, когда Коро делал реалистические этюды, он в значительной мере оставался верен принципам исторического пейзажа в картинах, которые он посылал в Салон. Уже тогда у Коро намечается разрыв между этюдом и картиной — разрыв, который будет ощутим в продолжение всего его творчества. В картинах, предназначенных для Салона («Агарь в пустыне», Салон 1835, Нью-Йорк, Метрополитен-музей; «Гомер и пастушки»; Салон 1845; Сен-Ло, Музей), Коро часто обращается к античным сюжетам и сохраняет композицию классического пейзажа, но даже в этих работах мы обычно узнаем конкретный облик местности. Такие противоречивые тенденции были характерны для той эпохи. Вспоминая эти годы, Теофиль Готье писал: «Мы хотели жизни, света, движения, смелых порывов замысла и исполнения, возвращения к прекрасным эпохам Возрождения и подлинной античности».



Камиль Коро. Утро в Венеции. Ок. 1834 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

цв. илл. стр. 56-57

Новаторские тенденции, которые врываются в пейзажи Коро, все же настораживают жюри, и картины Коро часто

отвергаются. Новые веяния особенно чувствуются в летних этюдах Коро. Он стремится передать различные состояния природы, все более и более наполняя пейзаж светом и воздухом. Сначала это главным образом городские виды, архитектурные памятники; много раз Коро пишет, например, Шартрский собор или города Италии, куда он опять едет в 1834 г. В пейзаже «Утро в Венеции» (ок. 1834, ГМИИ) переданы утренний свет, прозрачность воздуха, синева неба. Игра света и тени на мраморном фасаде библиотеки Сан Марко и яркий свет на белом куполе церкви Санта Мария делла Салуте не разбивает архитектурных форм, а скорее моделирует их. Маленькие фигурки с длинными тенями, расставленные на набережной, создают ощущение пространственности и делают обжитым город. В этой картине тонкие нюансы цвета сочетаются с четкой пластичностью городского пейзажа.



Камиль Коро. Мост в Манте. 1868—1870 гг. Париж, Лувр.

илл. 53

Позднее, в 50—60-х гг., Коро начинает изображать более обыденную, скромную природу и вместе с тем более внимательно присматривается к ее изменчивым состояниям. Цветовая гамма становится тоньше, легче, строится на градациях одного и того же цвета. Отсюда и любимое выражение Коро — «валеры прежде всего».

Очаровывают такие тонкие по ощущению природы произведения, как «Колокольня в Аржантее» (ГМИИ). В

нежной зелени кустов, свежей траве на дорожке, влажности воздуха тонко передано весеннее состояние природы. Пушистые легкие облака бегут по небу, прохладный ветер заставил тепло одеться людей, возвращающихся из церкви. Радостный трепет жизни ощутим и в поэтическом Этюде «Воз сена» (ГМИИ). В пейзаже «Бурная погода. Берег Па-де-Кале» (ГМИИ) сперва поражают переливы и вариации серых, голубых и лиловых оттенков. Но когда вглядываешься в картину, начинаешь не только любоваться игрой световых отношений, но постепенно раскрывается жизнь приморского местечка с его переменчивой беспокойной погодой. Видишь свинцовую полосу пролива, северное пасмурное небо с кучевыми облаками, продрогших женщин, собирающих тростник в такмо непогоду. Коро дает пейзаж как место, где живет и действует простой человек. Но важно подчеркнуть и другое: пейзаж у Коро — это всегда отражение Эмоций художника. Его пейзажи то лиричны («Колокольня в Аржантее), то драматичны, как, например, в этюде «Порыв ветра» (ГМИИ); отсюда и утверждение Коро: «Реальность — это часть искусства, чувство его дополняет...». «Если мы действительно растроганы, искренность нашего чувства передается другим»,— говорил художник. Эти небольшие по размерам работы Коро, написанные на природе, перерастают значение этюда, они всегда построены композиционно («Мост в Манте», 1868—1870, Лувр,). Недаром Коро долго и упорно работал над ними. Так, например, ему потребовалось 20 сеансов, чтобы написать картину размером 0,47х0,39—«Башня ратуши в Дуэ» (1871; Лувр).



Камиль Коро. Башня ратуши в Дуэ. 1871 г. Париж, Лувр.

илл. 55

Но Коро был не только пейзажистом, его кисти принадлежит целый ряд поэтических, полных очарования фигурных композиций. Ранние его работы, например «Жницу с серпом» (1838, Париж, частное собрание), отличает пластичность, материальность, однако фигура воспринимается несколько изолированно от окружающей среды. В его поздних работах, будь они написаны на пленэре или в интерьере, достигнуто свето-цветовое единство, связывающее фигуру с окружающим ее пространством («Семья жнеца»; ок. 1857, «Мастерская художника»; 1865—1870, Лувр). Вместе с тем его фигурные композиции окрашиваются определенным психологическим настроением («Прерванное чтение»; Салон 1866 г., Чикаго, Институт искусств). Работы Коро в этом жанре, исполненные в 60—70-х гг., как, например, «Эмма Добиньи в греческом костюме» (1868—1870; Нью-Йорк, Метрополитен-музей), во многом уже созвучны исканиям нового поколения молодых художников (Э. Мане, К. Моне, Ренуара).



Камиль Коро. Эмма Добиньи в греческом костюме. 1868—1870 гг. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

илл. 54

В противоположность Коро, в творчестве которого сохранялись в какой-то мере отзвуки классического пейзажа, Теодор Руссо (1812—1867) решительно" и смело порывает с традиционным историческим пейзажем и, продолжая путь Мишеля, утверждает национальный реалистический пейзаж. Руссо не поехал в Италию, как это сделал Коро, он заявляет, что хочет быть «художником своей страны». Он путешествует по Франции, едет в Овернь, живет в Нормандии. В Салоне 1833 г. он выставляет большую картину «Вид в окрестностях Гранвиля» (Эрмитаж), которую можно считать программным произведением пейзажистов 30-х гг. Здесь обыденность утверждается как нечто значительное. Отдельные бытовые детали вписываются в грандиозную величественную панораму. Особенность этого пейзажа — его объемность, материальность; живописец подчеркивает конкретность, вещественность мира. Произведения Руссо, написанные в последующие годы, были отвергнуты жюри Салона как слишком новаторские. Это «Спуск коров с высокогорных пастбищ Юры» (1835; Гаага, Музей Месдаг) с его величавой поэзией и «Аллея каштанов» (1837; Лувр) — пейзаж большого эмоционального напряжения.

Руссо работает в различных местах Франции: в лесу Л'Иль-Адам, у Дюпре в Берри, увековеченном в романах Жорж Санд, в лесу Фонтенбло. В 1843 г. Руссо вместе с Дюпре едет в Ланды, самую пустынную и заброшенную часть Франции, покрытую песками и болотами. Художников поражает нищета жителей Ланд, и они хотят запечатлеть это на своих картинах. Но с какой бы педантичностью Руссо ни изображал жалкие хижины, в его этюдах главенствует природа, а не жизнь людей. На основании этюдов, написанных в Ландах, уже позднее художник пишет картину «Болото в Ландах» (1852; Лувр) и другие. Сосредоточивая свое внимание на изучении все более сложных нюансов природы, Руссо достигает большой тонкости при передаче света и воздуха.



Теодор Руссо. Вечер. Кюре. 1850—1855 гг. Толидо (США), Музей искусств.

илл. 56

В 1847 г. Руссо навсегда поселяется в деревне Барбизон. Здесь он выполняет наиболее прославленные свои произведения, в которых вложено большое чувство и дан синтетический образ природы: «Выход из леса Фонтенбло со стороны Броль, заходящее солнце» (1848—1850; Лувр), «Дубы» (1852; Лувр). В пейзаже «Дубы» Руссо передал величие и спокойствие природы. Могучие дубы возвышаются над равниной, их пышные кроны царят над всем окружающим. Люди, стадо, проходящее мимо, лишь подчеркивают мощь этих замечательных деревьев, как бы расправляющих могучие

ветви после прошедшего дождя. Художник передает деревья так, что кажется, их можно обойти кругом, и вместе с тем окутывает атмосферой, добиваясь их объединения с окружающим пространством. Этой объединенности Руссо достигает светом. Он говорил: «Можно назвать великое слово, которому все должно повиноваться, это свет». В «Дубах» Руссо передал яркое, почти полуденное солнце, лучи которого проходят через листву и освещают все вокруг. Стремление посредством света создать определенное настроение видно и в пейзаже «Вечер. Кюре» (1850—1855); Толидо (США), Музей искусств). Пейзажи этого периода утверждают реальный мир во всем его многообразии. В дальнейшем, в 60-х гг., под влиянием общих тенденций искусства того времени начинаются новые искания Руссо. То он пишет деревенские улочки и, желая сделать свои произведения более понятными, тщательно выписывает все подробности и впадает в мелочную детализацию, то ограничивает себя передачей световых эффектов, и его произведения теряют эмоциональное напряжение, свойственное его ранним работам. Руссо в это время уже не играет ведущей роли в развитии пейзажной живописи, как это было в 30—50-х гг., когда Руссо по праву занимал положение главы школы пейзажистов. Впоследствии эту школу назвали барбизонской — по имени деревни, где жили Руссо и Милле с 1848 г. до самой смерти и куда приезжали работать многие художники.

Ближе всего к Руссо был Жюль Дюпре (1811—1889); его пейзажи, в отличие от пейзажей Руссо, тяготеют к жанровости, а с другой стороны, в них еще более усиливается драматический эффект.



Жюль Дюпре. Большой дуб. Ок. 1855 г. Париж, Лувр.

илл. 57

Из других художников барбизонской школы следует назвать Нарсиса Виржиля Диаза де ла Пенья (1807—1876). В начале своего творчества он писал главным образом нимф, Венер и т. п. Интерес его сосредоточивается на передаче утонченного цветового аккорда. Декоративность этих произведений Диаза подходила к убранству интерьеров времен Луи Филиппа. В середине 40-х гг. Диаз переходит к созданию пейзажей. Чаще всего он изображает освещенные лесные поляны, передавая

пробивающийся сквозь листву деревьев яркий, сконцентрированный луч солнечного света, который все превращает в цветовую феерию («Лесное болото»; ГМИИ). Среди его последних работ мы видим и такие правдивые пейзажи, как, например, «Осень в Фонтенбло» (1872; ГМИИ), в котором просто и непосредственно передано впечатление осеннего дня.



Нарис Виржиль Диаз де ла Пенья. Лесное болото. После 1848 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 58 б

Однако решающее слово в искусстве 30—40-х гг. остается за теми художниками, в творчестве которых звучит тема социального обличения. Революция 1830 г. и последующие рабочие восстания показали силу народа и дали новый толчок развитию прогрессивной общественной мысли. Популярными становятся учения Сен-Симона, Фурье. Их эстетические взгляды разделяет передовая художественная критика; от искусства требуют социальной направленности. В 30—40-х гг. создается реалистический роман; Бальзак и Стендаль обращаются к современной жизни, передавая ее во всем конкретном историческом своеобразии.

Характерно для этого времени развитие сатирической периодической печати («Карикатюр» и «Шаривари»), Смелым нападкам подвергаются король Луи Филипп, его министры, депутаты, банкиры, ростовщики, продажные судьи. Вокруг этих изданий собралась целая группа литераторов и художников-карикатуристов. Помимо Домье (о котором речь будет в дальнейшем) следует упомянуть Шарля Травьеса и Гранвиля, создавших ряд острых сатир.

Все чаще простой народ, рабочий класс становятся в центре внимания писателей и художников. Большую роль в формировании социально заостренного искусства сыграли иллюстрации художников к очерковой литературе. Шарле, известный главным образом своими работами, связанными с походами Наполеона, иллюстрируя очерк Леона Гозлана «Человек из народа» (1841, в сборнике «Французы о самих себе»), теперь рисует пролетария. Поэт, актер и художник А. Монье (1805—1877), прославленный автор сатиры на буржуа («Жозеф Пртодом»), создает образ рабочего-печатника (иллюстрация к очерку Ж. Ладимира «Наборщик»).

Обличительные тенденции, характерные для критического реализма, сказались и в живописных произведениях. Александр Декан (1803—1860) наряду с занимательными бытовыми сценками из восточной жизни пишет картину «Нищие» (1840; Эрмитаж), проникнутую сентиментально-сострадательными настроениями, а Филипп Жанрон (1807—

1877) пытается в своих работах показать социальные контрасты («Сцена в Париже», 1833). Более решительно на путь социально направленного искусства встает О. Домье.

Оноре Домье (1808—1879) был одновременно графиком и живописцем, и в этих двух видах искусства он раскрыл различные стороны критического реализма. В графических работах, прибегая к гротеску, он создает политически заостренные сатирические листы, бичуя правительство, показывая уродливые черты современного общества. Вместе с тем в отдельных листах у Домье появляется монументализированный образ рабочего. Многие темы для своей живописи Домье черпает из народной среды, создавая яркие образы простых людей, полных человеческого достоинства. Обыденные бытовые сцены, благодаря тому что внимание сосредоточено на эмоциональном раскрытии образа человека и выявлении его характера (а не на окружающей обстановке), приобретают глубокую образную значительность.

Сам Домье — выходец из простого народа, его отец содержал в Марселе небольшую мастерскую, где делал рамы для картин, вставлял стекла. Семья его переезжает в Париж, когда молодому Домье исполняется семь лет. Свою трудовую жизнь он начал клерком, затем работал продавцом в книжном магазине. Но эта работа его не интересует, он предпочитает делать зарисовки на улице. Одновременно юный художник посещает Лувр, изучает античную скульптуру и старых мастеров. Особенно его привлекают Рембрандт и Рубенс. Он начинает брать уроки рисования у Ленуара (администратора Королевского музея). Но преподавание этого художника сводилось к копированию гипсов, что совсем не удовлетворяло юношу. Домье бросает мастерскую и поступает к Рамоле учиться литографии. К концу 20-х гг. относятся первые работы Домье в области иллюстрации. Хотя его ранние работы почти не сохранились, однако художественные и политические симпатии Домье в эпоху Реставрации нам ясны: он примыкает к художникам, находящимся в оппозиции к Бурбонам.



Оноре Домье. Персиль. Портрет из цикла «Парламент июльской монархии». Бронза. Начало 1830-х гг. Берлин, Немецкая Академия искусств.

илл. 62

С первых дней правления Луи Филиппа Домье своими острыми карикатурами становится в ряды политических борцов; его рисунки привлекают внимание художника Шарля Филиппона — издателя еженедельной сатирической газеты «Карикатюр», и тот приглашает Домье сотрудничать в газете. Его работа, опубликованная в «Карикатюр» 9 февраля 1832 г., «Просители мест» высмеивает прислужников Луи Филиппа. Вслед за ней стали появляться одна за другой сатиры, бичующие короля. Из ранних литографий Домье наиболее известна «Гаргантюа» (15 декабря 1831 г.), в ней художник изобразил толстого Луи Филиппа, поглощающего золото, которое чиновники отбирают у изнуренного народа. Этот лист, выставленный в витрине фирмы Обер, собрал толпу. Правительство отомстило Домье, приговорив его к шести месяцам тюремного заключения и к 500 франкам штрафа. Хотя и в этих ранних произведениях уже намечается стиль Домье, но все же они еще перегружены и воздействуют не столько выразительностью образа, сколько рассказом. Домье это сам понимает и именно потому начинает упорно работать над карикатурным портретом, применяя своеобразный метод: сначала он лепил портретные бюсты необычайной остроты, доводя до гротеска характерные черты изображенного (см. портрет Персиля, Берлин, Немецкая Академия искусств); затем эти бюсты служили Домье как бы натурой при его работе над литографией. От этого фигуры на его листах 30-х гг. предельно объемны, пластичны. Именно так была создана литография Домье «Законодательное чрево» (1834). Перед зрителем на скамьях, расположенных амфитеатром,— министры и члены парламента Июльской монархии. В каждом лице с беспощадной точностью передано портретное сходство. Особенно выразительна группа на первом плане слева, где представлен Тьер, с язвительной усмешкой слушающий читающего какую-то записку Гизо. Выявляя и подчеркивая физическое уродство и моральное убожество этих людей, художник создает портреты-типы; заостренная индивидуальная характеристика перерастает в них в социальное обобщение, в беспощадное обличение злобной тупости сил реакции. Для большей выразительности каждый персонаж дан в резком освещении (бюсты, служившие ему

моделью, Домье ставил под сильный свет лампы). Пластичности фигур, выделяющихся на сером фоне скамей, художник достигает, растушевывая мягкий штрих карандаша. Только увидя такие литографии, Бальзак (который сам сотрудничал в газете «Карикатюр», правда, несколько ранее, в 1830—1832 гг.) мог, говоря о «могучей силе искусства», сопоставить карикатуру с фреской и скульптурой. Действительно, в этой области Домье нашел большой, монументальный стиль (сатира на Луи Филиппа «Опустите занавес, фарс сыгран», 1834). Той же силы воздействия достигают листы, в которых Домье раскрывает классовую борьбу, показывая роль рабочего класса: «Он нам больше не опасен», «Не вмешивайтесь», «Улица Транснонен 15 апреля 1834 года». Литография «Улица Транснонен» (1834) — отклик на восстание рабочих. Все жители одного из домов на улице Транснонен, в том числе женщины, дети, старики, были перебиты за то, что кто-то из дома выстрелил в полицейского. Художник выбрал наиболее трагический момент события. Ярко освещены пустая кровать и распростертый на полу труп рабочего, придавивший ребенка; в затемненном углу комнаты видна убитая женщина. Справа вырисовывается голова мертвого старика. Образ, созданный Домье, вызывает у зрителя одновременно чувство ужаса и негодующего протеста. Здесь не равнодушный рассказ, а гневное обличение: хроникальный случай возведен в трагедийный образ. Резкие контрасты света и тени усиливают драматизм, скупые детали отступают на второй план, но вместе с тем они уточняют обстановку, в которой произошло убийство, показывают, что оно совершилось, когда обитатели мирно спали. Уже в этой работе видны особенности будущих живописных произведений художника: единичное событие доводится до обобщенного образа, а монументальная выразительная композиция сочетается с ее якобы «случайностью», создающей впечатление выхваченного из жизни эпизода.



Оноре Домье. «Опустите занавес, фарс сыгран». Литография. 1834 г.

илл. 60

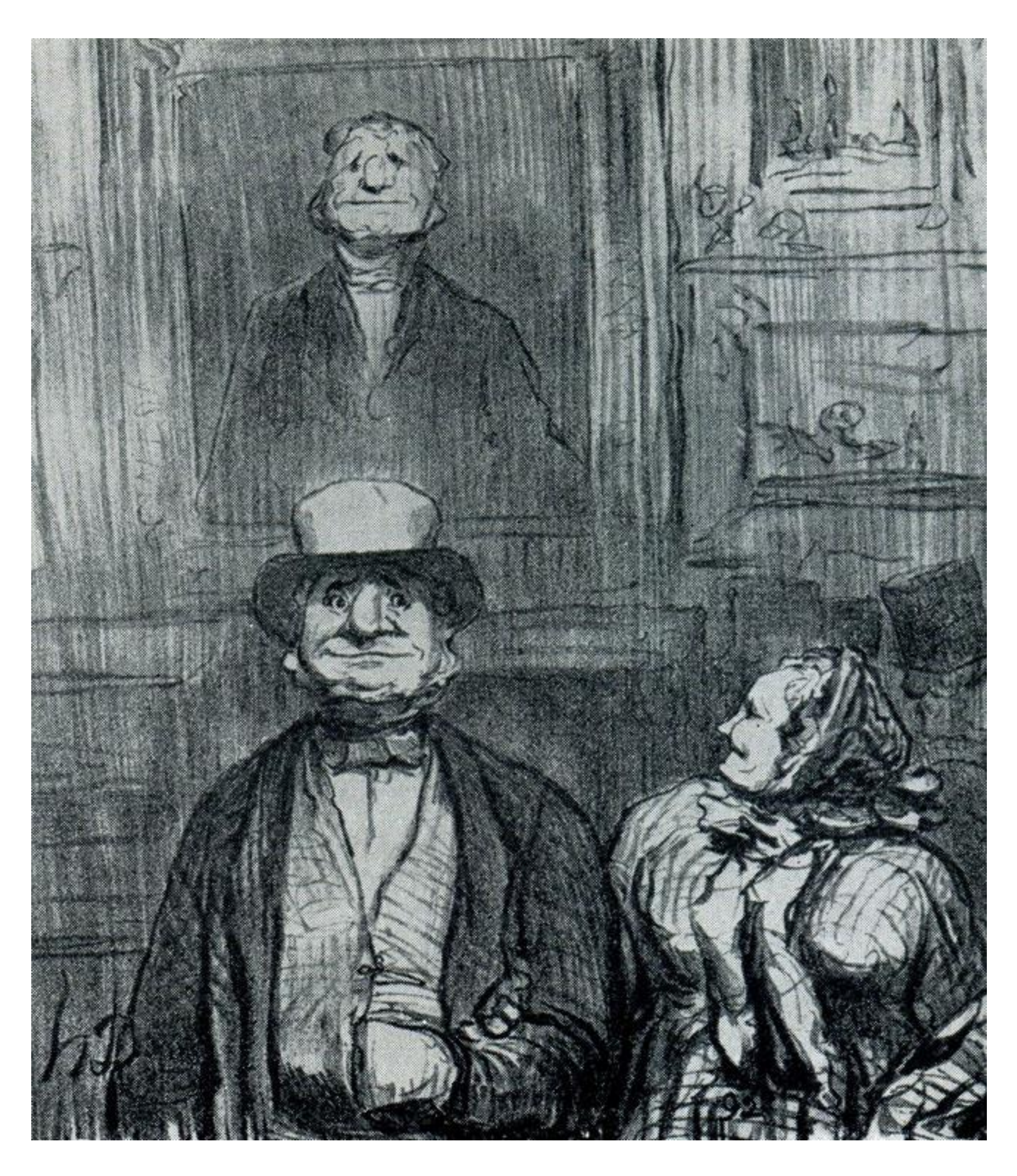


Оноре Домье. Улица Транснонен 15 апреля 1834 года. Литография. 1834 г.

илл. 61

После так называемых «сентябрьских законов» (конец 1834 г.), направленных против печати, работать в области политической сатиры стало невозможно. Домье вместе с другими художниками и писателями черпает теперь темы из повседневной жизни, которая сама дает возможность поднять большие социальные вопросы. В это время выходят целые сборники карикатур быта и нравов. Домье вместе с художником Травьесом создает серию «Французские типы» (1835—1836).

Домье, как и Бальзак, видит, что основной нерв жизни эпохи Луи Филиппа — Это могущество денег. Министр Гизо выбрасывает лозунг «Обогащайтесь!» В связи с этим Домье создает образ Робера Макэра — афериста, проходимца, спекулянта, умирающего и вновь воскресающего (серия «Карикатюрана», 1836—1838). В других литографиях Домье разоблачает продажность суда («Деятели правосудия», 1845—1849), буржуазную благотворительность («Современная филантропия», 1844— 1846). В ряде литографий Домье показывает всю убогость самоудовлетворенности французского мещанина. Таков, например, лист «Все же очень лестно видеть свой портрет на выставке» (из серии «Салон 1857 года»). В этом плане Домье создал и другие серии: «День холостяка» (1839), «Супружеские нравы» (1839—1842), «Пасторали» (1845—1846), «Лучшие дни жизни» (1843—1846).



Опоре Домье. «Все же очень лестно видеть свой портрет на выставке». Литография из серии «Салон 1857 года». 1857 г.

илл. 63 б

Меняется манера рисунка. Штрих становится выразительней. Как рассказывают современники (Теодор де Банвиль), Домье никогда не употреблял отточенные новые карандаши, он предпочитал рисовать обломками, чтобы линия была разнообразней и живей. Его работы приобретают графический характер, исчезает пластичность. Эта манера более соответствовала графическим циклам, в которых вводился рассказ и действие развертывалось в интерьере или пейзаже (заметим, что эффекты дождя или снега Домье передает так убедительно, что во многом опережает в этом современных ему пейзажистов).

Как только представляется возможность, Домье вновь обращается к политической сатире, его листы вновь пылают ненавистью. После подавления революции 1848 г., когда республике грозит опасность со стороны бонапартизма, он изображает «Ратапуаля», бонапартистского агента, хитрого наглеца, предателя. Этот образ художник создает не только в литографии, но и в скульптуре, в которой он достигает большой выразительности смелой живописной трактовкой формы, предвосхищая творчество Родена. Домье ненавидит Наполеона III не менее, чем Луи Филиппа, но после переворота 2 декабря 1852 г. политическая карикатура снова оказывается под запретом, и лишь в конце 60-х гг., когда режим стал более либеральным, Домье возвращается к политической карикатуре. На одной литографии представлена Конституция, укорачивающая платье Свободы, на другой Тьер изображен в виде суфлера, руководящего поступками и словами политических деятелей. Художник дает целый ряд антимилитаристских сатир, как, например, «Мир проглатывает шпагу». В ряде литографий 1870—1872 гг. Домье разоблачает виновников бедствий Франции. В литографии «Это убило то» он показывает, что избрание Наполеона III было началом всех бедствий. В литографии «Империя — это мир» изображено поле с крестами и надгробными памятниками. На первом памятнике надпись: «Погибшие на бульваре Монмартра 2 декабря 1851 г.», на последнем—«Погибшие у Седана 1870 г.», то есть Домье утверждает, что империя Наполеона III с начала до конца приносила французам смерть. Листы Домье

трагично выразительны. Они символичны, но символ идейно насыщен и убедителен. В одной из литографий 1871 г. на фоне грозного неба изображен расщепленный, изуродованный ствол мощного когда-то дерева. У него осталась лишь одна ветка, которая сопротивляется буре. Под рисунком подпись: «Бедная Франция, ствол сломлен, но корни еще крепки». В этом аллегорическом изображении запечатлена только что пережитая трагедия Франции. Резким сопоставлением света и тени, энергичными линиями художник сумел дать мощный образ, олицетворяющий жизненную силу страны. Литография доказывает, что художник верил в силу Франции, в ее мужественный народ.



Оноре Домье. Защитник. Акварель, перо. 1840-е гг. Вашингтон, галлерея Коркоран.

илл. 63 а

В области живописи, а также акварели Домье начал работать уже в 30-х гг. Но в ранних работах («Гравер», 1830—1834, бывш. собрание Руар; автопортрет, 1830—1831, Авиньон, Музей) еще трудно узнать руку будущего Домье. Позднее Домье выполняет серию «Адвокаты». В этих произведениях он как бы переводит на язык живописи свои графические работы. Его картины проникнуты тем же сарказмом, в них он также прибегает к гротеску. Художник показывает адвокатов, театрально жестикулирующих, проливающих крокодиловы слезы во время выступлений (акварель «Защитник», 40-е гг., Вашингтон, галлерея Коркорана) и самодовольных за кулисами, когда они встречаются вместе, обсуждая свои очередные грязные дела («Три адвоката», Вашингтон, галлерея Филлипс). Домье часто пользуется крупным планом, лишь намечая интерьер, в котором происходит действие, изображая только самые главные, необходимые предметы. Будто прожектором, он освещает головы, чтобы лучше показать лица, то тупые, безучастные, то ехидные, лицемерные, презрительные, ханжеские. Черные мантии адвокатов темным силуэтом выделяются на золотистом фоне.

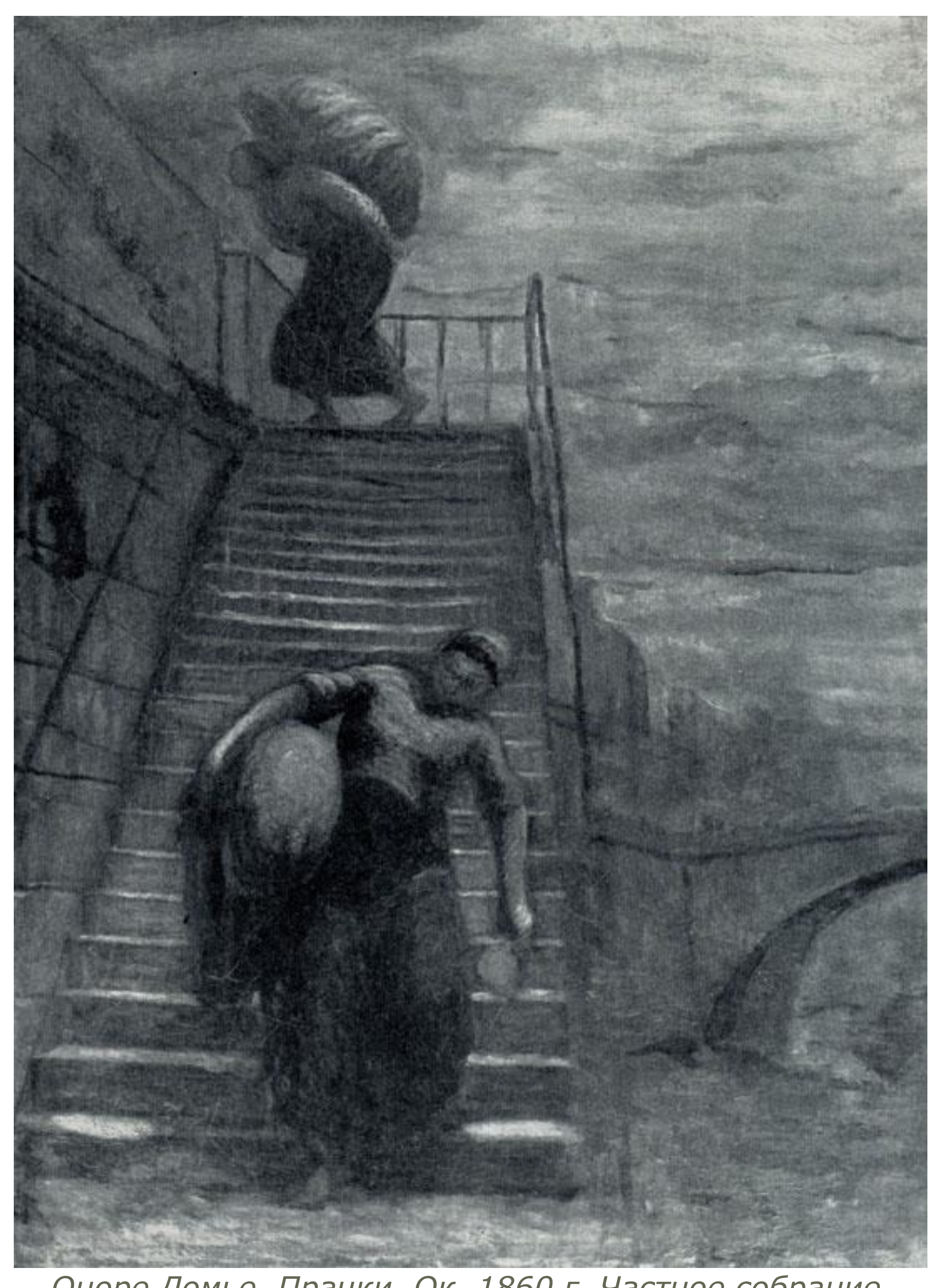
Однако в последующих своих живописных произведениях Домье не столь часто прибегает к сатире. Главенствующей темой Домье начиная с революции 1848 г. становится простой народ с его душевной силой, его энергией, героизмом. Революционным пафосом наполнены картины «Семья на баррикаде» (1848—1849; Прага, Национальная галлерея) и «Восстание» (1848 (?); бывшее собрание Руар). В картине «Семья на баррикаде» изображение людей подвинуто совсем близко к раме, видна лишь часть фигур, и внимание сосредоточивается на лицах, ярко вылепленных светом. Суровы и сосредоточенны лица старой женщины и мужчины, несказанная печаль на лице молодой женщины, решимостью отмечено лицо юноши. Все головы даны в разных поворотах, отчего фигуры воспринимаются в движении, и это усиливает напряженность композиции. Революционный порыв несущейся

толпы ощутим в картине «Восстание», движение передано здесь не только жестом поднятой руки и устремленными вперед фигурами, но и резкой полосой света, как бы взвивающейся вверх по диагонали.



Оноре Домье. Эмигранты, 1848— 1849 гг. Винтертур, собрание Рейнгарт.

илл. 65

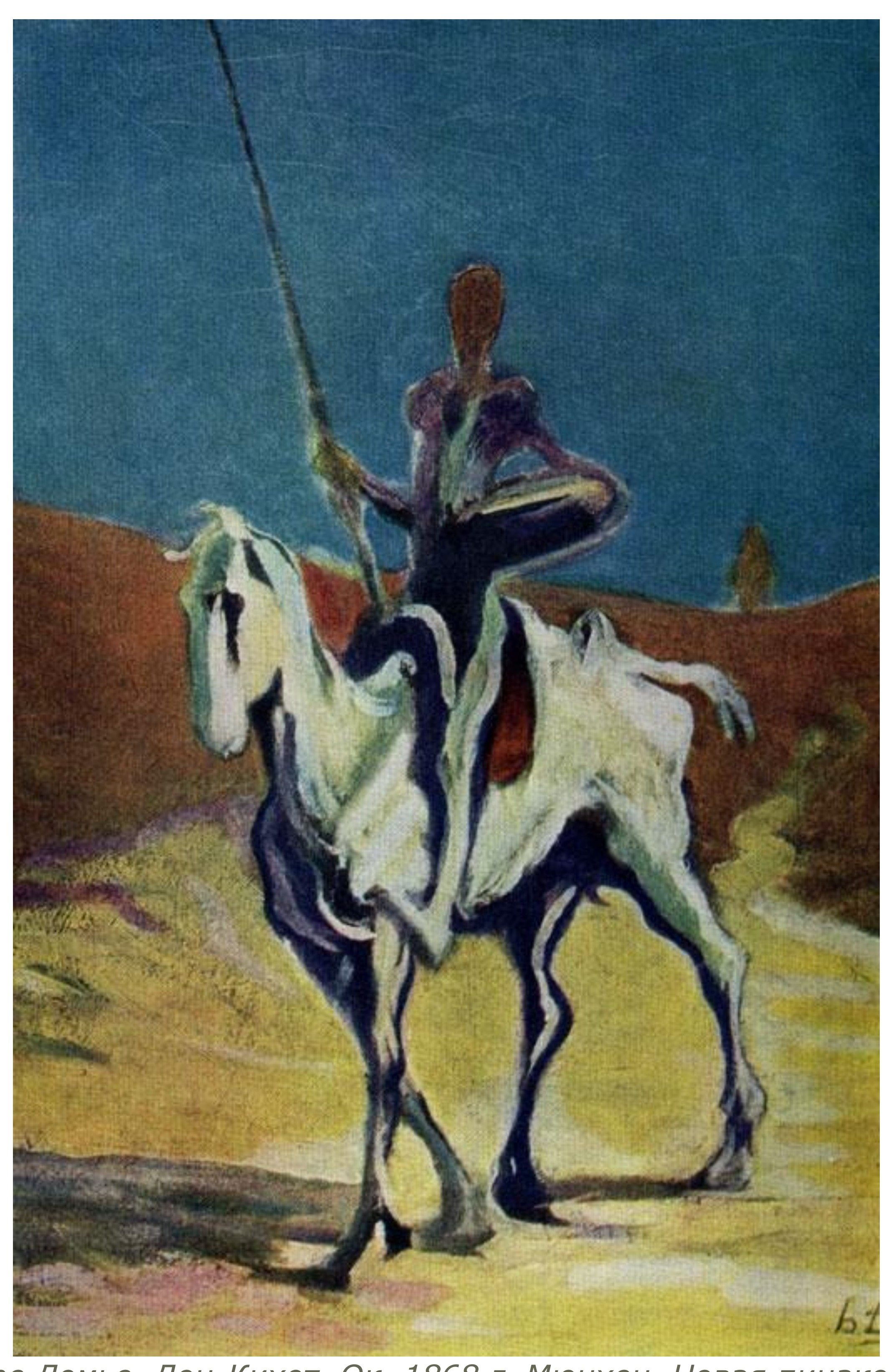


Оноре Домье. Прачки. Ок. 1860 г. Частное собрание.

илл. 67

По-видимому, к этому же времени относятся композиции, связанные с темой эмиграции, с темой беженцев. Однако такие сюжеты редки у Домье, обыкновенно он берет темы из окружающей его действительности: прачка, спускающаяся к воде или идущая с выполосканным бельем, бурлак, тянущий лодку, рабочий, подымающийся по канату на крышу, водонос, странствующие гимнасты, пассажиры вагона третьего класса и другие. Его картины являются как бы фрагментом жизни, но они воздействуют на нас не рассказом, а синтетическим образом. Сохраняя непосредственные наблюдения (у Домье была феноменальная память, на натуре он никогда не работал), он всеми живописными средствами старается создать экспрессивный, подчас трагедийный образ.

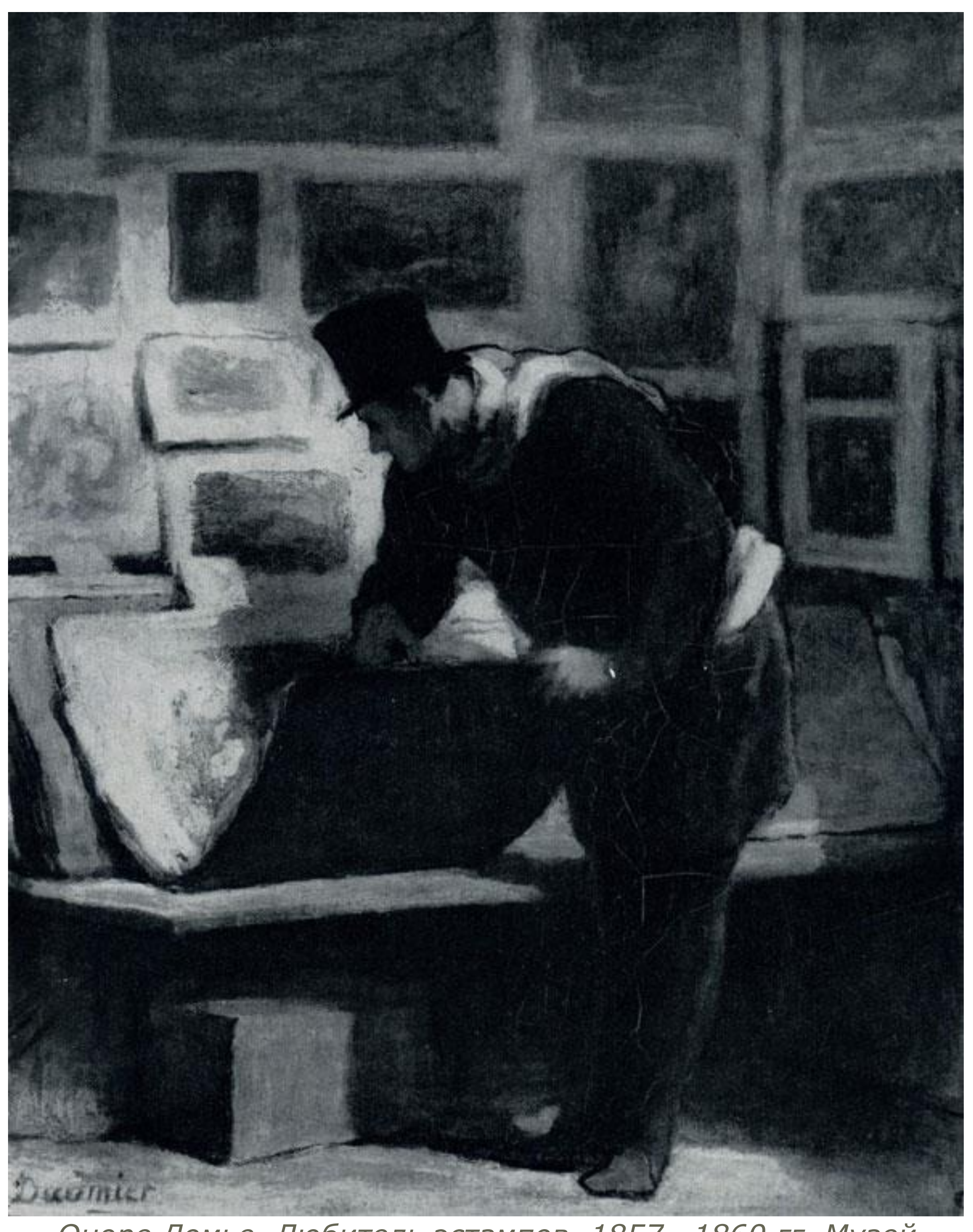
Это можно видеть в картине «Ноша» (существует несколько вариантов). По набережной, с трудом передвигая ноги, идет женщина с корзиной белья на руке, а рядом ребенок, держась за платье женщины, старается делать крупные шаги маленькими ножками. Ветер дует им в лицо, а потому еще труднее идти и тяжелее кажется ноша. Этот жанровый мотив, однако, перевоплощен почти в героический. Женщина представляется отрешенной от всего обыденного. Художник опускает все детали пейзажа; обобщенными широкими планами лишь намечается изображение города на той стороне реки. Сумрачный холодный пейзаж усиливает ощущение драматизма и беспокойства. Трактовка образа женщины не только противоречит классическим канонам, но и изображению человеческой красоты у романтиков; согбенная под тяжелой ношей, фигура женщины предельно Экспрессивна и глубоко реалистична. Резкий свет падает полосой на фигуру женщины, делая ее пластически выразительной, а темный силуэт ребенка выделяется на светлом парапете. Тень от обеих фигур сливается в одно причудливое пятно. Эту сцену, которую художник столько раз наблюдал, он передает не в жанровом плане, а дает обобщенный образ, отчего произведение приобретает монументальный характер.



Оноре Домье. Дон-Кихот. Ок. 1868 г. Мюнхен, Новая пинакотека

цв. илл. стр. 64-65

Однако в таком обобщении у Домье всегда сохраняется необычайная жизненность, так как он умеет подсмотреть мгновенный жест, характерный для данного лица, что видно в картине «Любитель эстампов» (Музей изящных искусств города Парижа). Проблема мгновенного движения, занимавшая в то время живописцев и скульпторов, позднее будет блестяще решена Дега и затем Тулуз-Лотреком.



Оноре Домье. Любитель эстампов. 1857—1860 гг. Музей изящных искусств города Парижа.

илл. 66

Как в литографии, Домье и в живописи создает целые серии, что продиктовано желанием найти как можно более выразительное воплощение темы. Так, в конце 60-х гг. он посвящает ряд картин образу Дон Кихота. Домье упорно искал этот образ, так трагично звучащий во время Второй империи, в период наживы, надувательства, вероломства. Дон Кихот в произведениях Домье представлен среди мрачных ущелий или пустынных долин. Образ Дон Кихота выражает непреклонную гордость, целеустремленность. Иногда Домье показывает его на первом плане и утрированно тощей фигуре придает нелепо царственную осанку. Художник изображает фигуру обобщенным силуэтом; длинными извивающимися мазками лепит объемы, утрирует пропорции, но все эти приемы оправданны и усиливают выразительность образа.

К 50—60-м гг. относится большинство живописных произведений Домье. Актуальная для этих лет проблема пленэра не увлекала Домье, к ней он относился отрицательно. Путь эмпирической фиксации действительности не был тем путем, по которому шел Домье, что сказалось на его колористической гамме. Даже изображая своих персонажей на открытом воздухе, он не пользуется рассеянным светом. Свет в картинах несет эмоциональную нагрузку, и посредством его Домье расставляет композиционные акценты, используя сопоставления светлого и темного самым разнообразным способом. Его любимый эффект — это контражур, когда первый план затемнен, а фон светлый. Таковы, например, картины «Перед купанием» (ок. 1852; Глазго, Галлерея искусств), «Любопытствующие у витрины» (ок. 1860; США, частное собрание). Но порой Домье прибегает к другому эффекту: полутьма заднего плана как бы рассеивается к переднему, и интенсивно начинают звучать белые, голубые, желтые цвета («Выход из школы», ок. 1853—1855, собрание Дабер; один из вариантов «Вагона третьего класса», ок. 1862, Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Обычно для Домье типична приглушенная гамма красок, насыщенная всевозможными оттенками, отсветами. Какой-то особый свет озаряет будничные сцены, которые приобретают значимость, теряют обыденность. Интерес к эффектам освещения, усиливающим

драматизм действия, заставляет Домье обращаться к изображению театра. Он показывает психологию зрителей возбужденных представлением («Мелодрама», 1856—1860; Мюнхен, Новая пинакотека) или актеров с ярко выраженной мимикой («Криспен и Скапен», 1858—1860, Лувр).



Оноре Домье. Криспен и Скапен. 1858—1860 гг. Париж, Лувр.

илл. 64

Домье-живописец сыграл в истории искусств не меньшую роль, чем Домье-график. Он ввел в живопись новые образы, трактовал их с необычайной силой выразительности. Ни один живописец до Домье не писал так свободно, не обобщал так смело во имя целого. Он предвосхитил во многом дальнейший путь развития живописи. Недаром Домье был оценен своими наиболее прогрессивными современниками. Делакруа, обращаясь к Домье, писал: «Нет человека, которого я больше бы ценил и которым я больше бы восторгался, чем Вами».

Интерес к современной жизни, так ярко выявленный в искусстве Домье, был характерен (как уже указывалось) и для других художников его времени. Среди них особенно выделяется Гийом Сюльпис Шевалье, известный под псевдонимом Гаварни (1804—1866). Первые рисунки молодого художника, как и работы Домье, были отмечены Бальзаком, который написал о нем восторженную статью. Однако работы Гаварни весьма отличны от Домье. В его рисунках нет того обличения, которое было характерно для творчества Домье. В легких, изящных рисунках Гаварни с улыбкой, с юмором повествует о похождениях своих любимых парижан. Именно такой характер носят его литографии, вошедшие в серии, созданные в 1837—1846 гг., как-то: «Почтовый ящик», «Обманутые мужья», «Кулисы», «Художники», «Актрисы», «Карнавал», «Студенты Парижа» и многие другие. В этих листах художник проявляет зоркую наблюдательность, остро фиксирует характерный жест, создает необычайно живые сценки.

В «Шаривари» 1840 г. опубликован рисунок Гаварни «Смогут ли они поужинать». В этом рисунке звучат уже те настроения, которые будут характерны для более позднего Гаварни.

В конце 1847 г. Гаварни едет в Лондон и, потрясенный социальным контрастом, создает острые рисунки, изображая несчастных, повергнутых в нищету. Поездка в Лондон и затем в Шотландию изменяет и сам характер Гаварни. Он разочаровывается в искусстве, которое, по его словам, служит

«для забавы буржуазии», увлекается математикой. Однако возвращение в Париж, дружба с Гонкурами вновь возвращают его к искусству. Но теперь он все настойчивее изображает старость, уродство, как, например, в сериях «Старые лоретки» (1852), «Инвалиды чувств», «Маски и лица». В противоположность ранним рисункам эти листы проникнуты пессимистическим настроением. Путь Гаварни очень характерен для художника, который открытыми глазами смотрит на жизнь и видит оборотную сторону показной роскоши Второй империи.

Домье вдохновил и другого графика — Гюстава Доре (1832/33-—1883), чье творчество развивалось уже в период Второй империи и отразило противоречивые тенденции этой эпохи.

В своих рисунках к бальзаковским «Озорным сказкам» Доре нашел удивительно верный тон, отобразив их юмор, а иногда сатиру, заражая зрителя сентиментальностью, а иногда давая почувствовать таинственный мир, который так по-романтически переплетается с реальностью. Необычайно выразительно он передает типы, созданные Бальзаком. Привлекают своей занимательностью маленькие виньетки, в которых развертывается целый рассказ, удивляешься тонкому мастерству и фантазии художника.

Круг иллюстрируемых авторов необычайно обширен. Доре создает интересные образы, когда иллюстрирует басни Лафонтена, сказки Перро, «Дон Кихота» Сервантеса, «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле. Однако тяга к роскошным, позшезным изданиям отрицательно сказалась на Доре-иллюстраторе, появляется перегруженность листа, театральность, ложный пафос и вместе с тем натуралистичность отдельных изображений в фантастических сценах. Но как только Доре обращается к реальной действительности, он вновь становится убедительным. В иллюстрациях к «Лондону» (1872) порой с протокольной точностью, но чаще создавая выразительные образы, он

запечатлел контрасты большого города. Недаром одной из его гравюр впоследствии вдохновился Ван-Гог (см. том VI).

Романтизм и реализм, которые нашли такое широкое развитие в живописи уже в эпоху Реставрации и Июльской монархии, в скульптуре сказались гораздо позднее. О новых тенденциях можно говорить в творчестве трех скульпторов, а именно: Давида д'Анжера, Рюда и Бари. Первые произведения Давида д'Анжера (1788—1856) выполнены в духе классицизма периода Империи, но уже в статуе Конде (1817), предназначенной для моста Людовика XVI (мост де ла Конкорд), заметны новые веяния: разрушая статичность классической композиции, скульптор стремится передать внутреннюю жизнь, движение; не только увековечить героя, но изобразить его действие. Эта тенденция будет впоследствии развита Рюдом в статуе маршала Нея. Однако наиболее интересен Давид д'Анжер там, где он идет от реальных наблюдений, забывая академические каноны. Это портретные бюсты Ламартина (1829; Анжер, Музей), Паганини (1833, Анжер, Музей), а также бесчисленные медальоны писателей и художников; он сумел уловить индивидуальные и очень характерные черты Делакруа, Альфреда де Мюссе, Стендаля, Жорж Санд и многих других.



Франсуа Рюд. Выступление добровольцев в 1792 году («Марсельеза»). Фрагмент. См. илл. 51.

илл. 50



Франсуа Рюд. Выступление добровольцев в 1792 году («Марсельеза»). Рельеф триумфальной арки на площади Этуаль в Париже. Камень. 1833— 1836 гг.

илл. 51

Подлинным новатором в области скульптуры выступает Франсуа Рюд (1784— 1855), автор одного из самых популярных во Франции произведений: грандиозного рельефа «Выступление добровольцев в 1792 г.» («Марсельеза», 1833—1836), украшающего Триумфальную арку на площади Этуаль в Париже. Ко времени работы художника над рельефом он уже имел большой творческий опыт. С 1815 по 1827 г. он жил в Бельгии, принимал участие в декорировании многих зданий; им было уже создано немало рельефов, наиболее значительными являются барельефы дворца Тервюрн. Правда, работы, выполненные по приезде в Париж, — «Меркурий, завязывающий сандалию» (1827; Лувр) или «Неаполитанский рыбак с черепахой» (1833; Лувр) — как будто говорят о том, что Рюд становится мастером занимательных жанровых сцен, взятых из античной мифологии или из современной жизни. Однако стиль Рюда изменяется, когда он начинает работать над рельефом Триумфальной арки.

Когда подходишь к арке и окидываешь взглядом рельеф и до сознания еще только доходят образы мужественных воинов и парящей над ними женщины, уже слышишь ритмичную поступь марша и громкий призыв Свободы: «К оружию, граждане!» Зритель захвачен героическим пафосом произведения. Мужественный воин, широко шагая, увлекает за собой обнаженного юношу; поднятая рука воина призывает к борьбе. Напряженное движение как бы взлетает и усиливается в верхней части рельефа, в руках женщины, в развевающихся складках ее одежды. Драматическое напряжение достигает своего апогея в выражении лица женщины, широко раскрытых глазах, сдвинутых бровях, открытом рте, из которого вырывается призыв. Это же драматическое напряжение — в левой части рельефа: оно ощутимо в запрокинутой голове лошади и в жестах воинов. Наоборот, воины, стоящие справа, спокойны. Они как бы подготовляют движение центральных фигур. Как и Делакруа, Рюд не боялся сочетать фантастику и реальное: изображая события 1792 г., он облек воинов в античные одежды. Но композиция в целом благодаря одушевляющему произведение чувству звучит удивительно правдиво. Использование

античных мотивов в рельефе объединяет скульптуру и архитектуру, создает их синтез. Это одно из самых романтических по своему эмоциональному звучанию произведений эпохи, однако оно органично вкомпоновано в архитектуру стиля ампир.

Удачное выполнение этого рельефа объясняется в известной мере тем, что скульптор сам пережил обе революции. Еще живы были детские воспоминания, когда отец записал его в «батальон школьников» и он маршировал вокруг бюстов Марата и Робеспьера. Идеи французской революции остались навсегда близкими скульптору, а события 1830 г. совершались на его глазах.

Но на какие бы сюжеты (исторические, мифологические, религиозные) ни были выполнены работы Рюда, в основе его творчества всегда лежит глубокое изучение натуры. В этом смысле очень интересен памятник Нею (1852—1853) на площади Обсерватории в Париже. Скульптор изобразил маршала призывающим к атаке. Как впоследствии писал Роден, Рюд уловил «тайну жестов, передаваемых искусством». Он сумел передать, как одно движение переходит в другое, как оно развертывается во времени; в этом новаторство Рюда. Однако не все в его творчестве было равноценно. Порой его произведения звучат фальшиво (например, памятник Наполеону в парке около Дижона).

Третьим скульптором этого времени, ищущим новых путей, был Антуан Луи Бари (1796—1875). Животные — основная тема Бари. Скульптор почти никогда не изображает животных в статике. Он дает их или в прыжке («Скачущий олень»; Лувр), или медленно идущими (идущий лев, идущий тигр и др.). Излюбленный мотив Бари — нападение одного животного на другое. Таковы его «Лев и крокодил», «Тигр, напавший на оленя» (1831, Лувр), «Лев и змея» (1833, ГМИИ) и другие.

Несмотря на то, что Бари принужден был ограничиться небольшими скульптурными работами или делать акварели, так как ему почти не давали официальных заказов, тем не менее его творчество носит монументальный характер.

Скульптура Бари отличается резкой, сильной трактовкой форм, передающей напряженную мускулатуру животных.

Бари вместе с Делакруа, Руссо, Дюпре, Шеффером, Жаком и другими художниками, произведения которых часто отвергались жюри Салона, вел неустанную борьбу с академическим искусством. К концу 1840-х гг. борьба так обострилась, что художники решили организовать Салон Независимых в противовес официальному Салону. Это решение было принято художниками, собравшимися у Бари 15 апреля 1847 г.

Антагонизм между художниками-новаторами и представителями официального искусства, достигший в это время своего апогея, имеет непосредственную связь с теми оппозиционными настроениями, которые охватывают все больший круг художников и литераторов. Это было время, когда «Париж был наводнен памфлетами... которые с большим или меньшим остроумием разоблачали и клеймили господство финансовой аристократии» (К. Маркс) (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 7, стр. 11.*).

Напряженная классовая борьба в феврале 1848 г. разрешилась революцией. Революция 1848 г. открыла новый период истории. Рабочий класс впервые выступил как самостоятельная сила на арену истории. Новый этап в общественном развитии Европы не мог не сказаться на судьбе культуры, в частности изобразительного искусства: наступает новая фаза реализма.

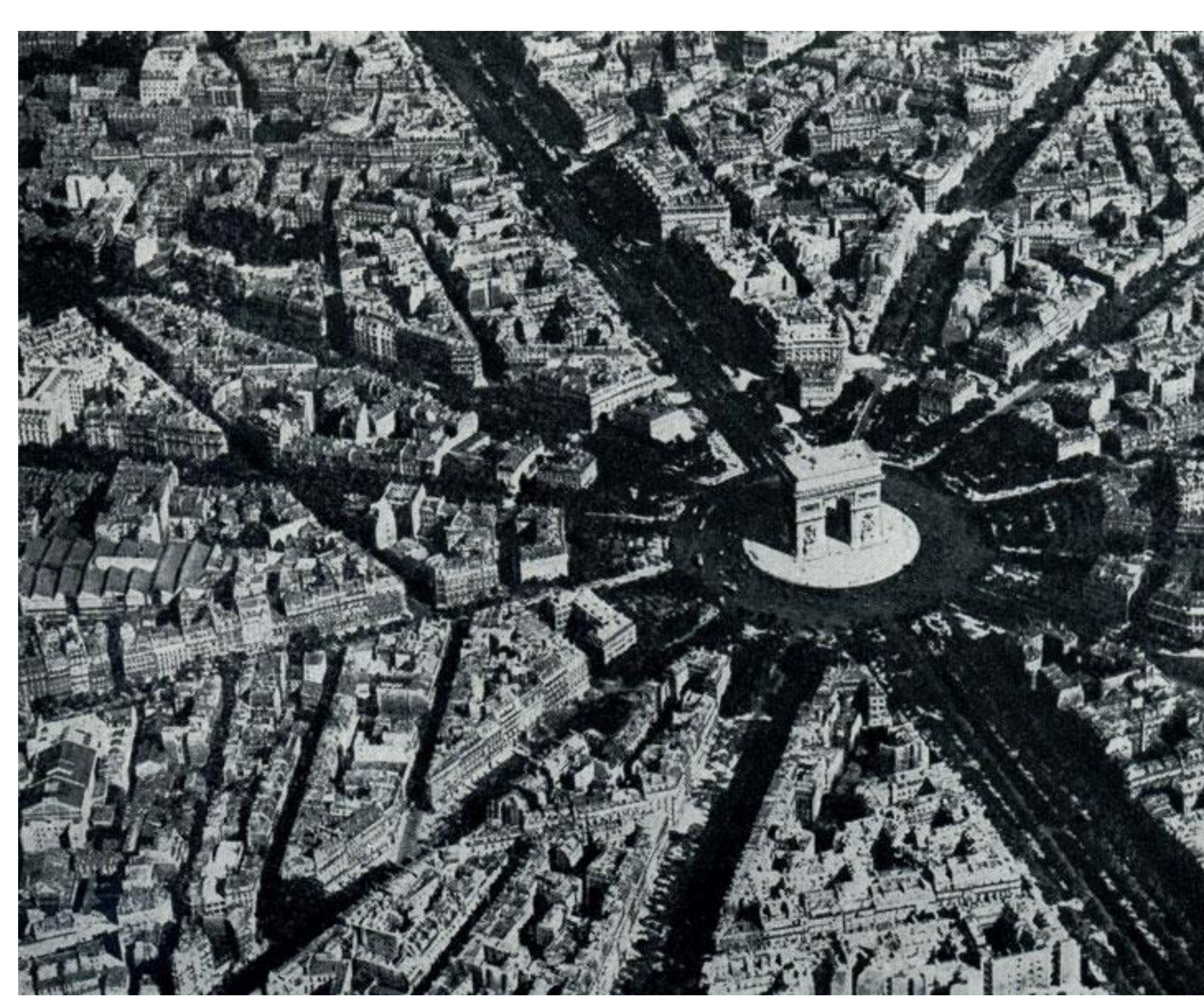
События революции 1848 г. находят и свое непосредственное отображение в памятниках искусства. Как и в период июльских дней 1830 г., так и сейчас над темой революции стали работать художники самых разных направлений. Уже мы видели, что Домье посвятил революции свои произведения, полные героического пафоса. Мейссонье создает картину («Баррикады 1848», Лувр), изображая улицу Парижа, усеянную трупами, ужасную по своей обнаженной правде, как сказал Делакруа, увидев рисунок к этой картине. К этой теме обращается и Альфред Леле (1818—1885), в своей

картине «Пароль» он изображает один из эпизодов революции.

Революция 1848 года заставила художников обратить еще большее внимание на жизнь простого народа, что было видно уже на примере творчества Домье. Именно под влиянием идей этой революции формируется реалистическое искусство Милле и Курбе, творчество которых падает на годы Второй империи. Во время Второй империи еще более углубились противоречия капиталистического общества, противоречия между богатством одних и нищетой других. Роскошью была пронизана придворная жизнь Наполеона III, грандиозным размахом, пышностью были отмечены все официальные мероприятия того времени. Стремление создать помпезный и нарядный облик «столицы мира» ясно ощутимо в перепланировке Парижа, предпринятой префектом Оссманом. Между прочим, по этой планировке уничтожались оставшиеся еще от средневековья узкие кривые улочки, удобные для баррикад, и заменялись широкими проспектами, непригодными для «обычной тактики местных восстаний», как выразился сам Оссман.

Работы, которые велись в продолжение многих лет (1853—1869), были поистине грандиозны. Достаточно сказать, что было проложено девяносто пять километров новых улиц необычайной ширины (от 24 до 120 м). Был создан ряд бульваров, которые образовали новую магистраль (северо-южная ось бульваров: Страсбургского, Севастопольского, Пале, Сен-Мишель). Расширился и пояс Больших бульваров, прибавились бульвары Малерб и Оссман. Некоторые старые улицы были расширены и удлинены (например, бульвар Сен-Жермен, авеню Обсерватории и другие). В результате этой перепланировки город не только приобрел более парадный вид, но и план Парижа стал более организованным, более четким. От Триумфальной арки Шальгрена на площади Этуаль теперь расходятся двенадцать авеню, в том числе Елисейские поля, впечатляющие своими грандиозными масштабами. Благодаря широким просторам, которые образовались в результате перепланировки, лучше вписались в городской

пейзаж старинные архитектурные памятники и сохранилось очарование города, в котором с такой ясностью читается история Франции. Западно-восточная магистраль от площади Этуаль до Венсенского леса на каждом своем отрезке давала возможность любоваться архитектурными ансамблями. Красоту городу придают и вновь разбитые сады (Монсо, Монсури, Шомон) и скверы, а также большие парковые массивы (Булонский лес и Венсенский), которые были соединены с городом.



Жан Франсуа Шальгрен. Триумфальная арка на площади Этуаль

в Париже. 1806—1836 гг. 12 лучей-улиц, пробиты в 1860-х гг. Аэрофотосъемка.

илл. 12 а

Надо отдать справедливость, что перепланировка Парижа в эстетическом отношении была проведена превосходно. Однако изменения коснулись почти исключительно центра Парижа и не улучшили жилищные условия большинства населения.



Шарль Гарнье. Здание Большой Оперы в Париже. 1861—1875 гг. Главный фасад.

илл. 83



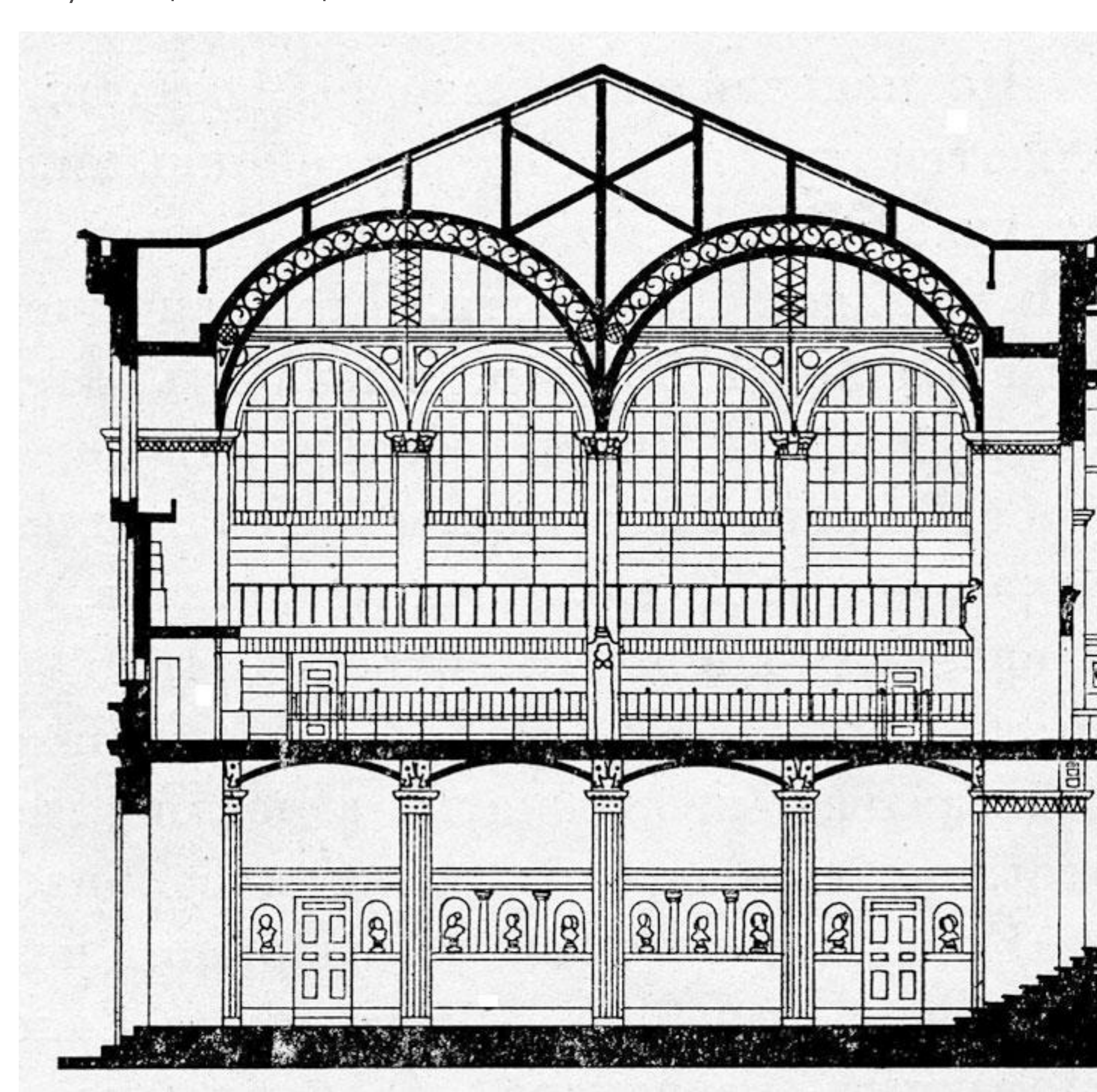
Шарль Гарнье. Здание Большой Оперы в Париже. Лестница. 1861—1875 гг.

илл. 84

Социальные контрасты, характерные для Второй империи, сказались и здесь: с великолепием центральной части города соседствуют неблагоустроенные, переуплотненные жилые кварталы. Застройка города в это время не идет по линии массового жилищного строительства. Строятся главным образом роскошные особняки банкиров, разбогатевших на разных финансовых спекуляциях. Возводятся и государственные здания, лучшие из них — павильон Ришелье Лувра архитектора Лефюэля и парижская Опера. В 1861 г. был объявлен открытый конкурс на проект здания Оперы» и постройка была поручена Шарлю Гарнье (1825—1898), архитектору, который был известен своими археологическими и реставрационными работами. Для строительства Оперы были отпущены колоссальные средства, и Гарнье создал помпезную и роскошную постройку в духе Второй империи. Это здание как нельзя лучше свидетельствует о кризисе архитектуры. Архитектором сделано, пожалуй, все, чтобы разрушить органическое единство здания, в нем эклектично соединены детали разных архитектурных стилей. В частности, в оформлении фасада есть элементы, характерные для фасада Лувра, выполненного в 17 в. Лемерсье: аркада первого этажа, прямоугольные окна, обрамленные колоннами, во втором. Но принцип декорирования скульптурой иной. Скульптура в пазштнике 17 в. была органично вписана в архитектуру и подчинялась ей или дополняла ее; у Гарнье архитектура — лишь фон для скульптуры. В фасаде Лемерсье скульптура дана в нишах, на фронтонах или в виде кариатид, то есть архитектонически оправдана; у Гарнье она вынесена за плоскость здания: группы по сторонам входов между арками, бюсты над окнами второго этажа и, наконец, на крыше (принцип украшения, который можно встретить в классицизме конца 18 в.). Соединение различных принципов декорирования вызван желанием Гарнье усилить помпезность впечатления.

Помпезность Оперы сохраняется и в ее внутреннем убранстве, особенно в фойе, которое перенасыщено скульптурой и живописью. Более удачно организовано внутреннее пространство парадной широкой лестницей,

расходящейся в обе стороны. В свое время она служила замечательным обрамлением медленно подымающихся и спускающихся женщин в пышных платьях.



Анри Лабруст. Библиотека св. Женевьевы в Париже. 1843—1850 гг. Поперечный разрез.

рис. на стр. 71



Анри Лабруст. Библиотека св. Женевьевы в Париже. 1843—1850 гг. Внутренний вид.

илл. 68



Анри Лабруст. Библиотека св. Женевьевы в Париже. 1843—1850 гг. Общий вид.

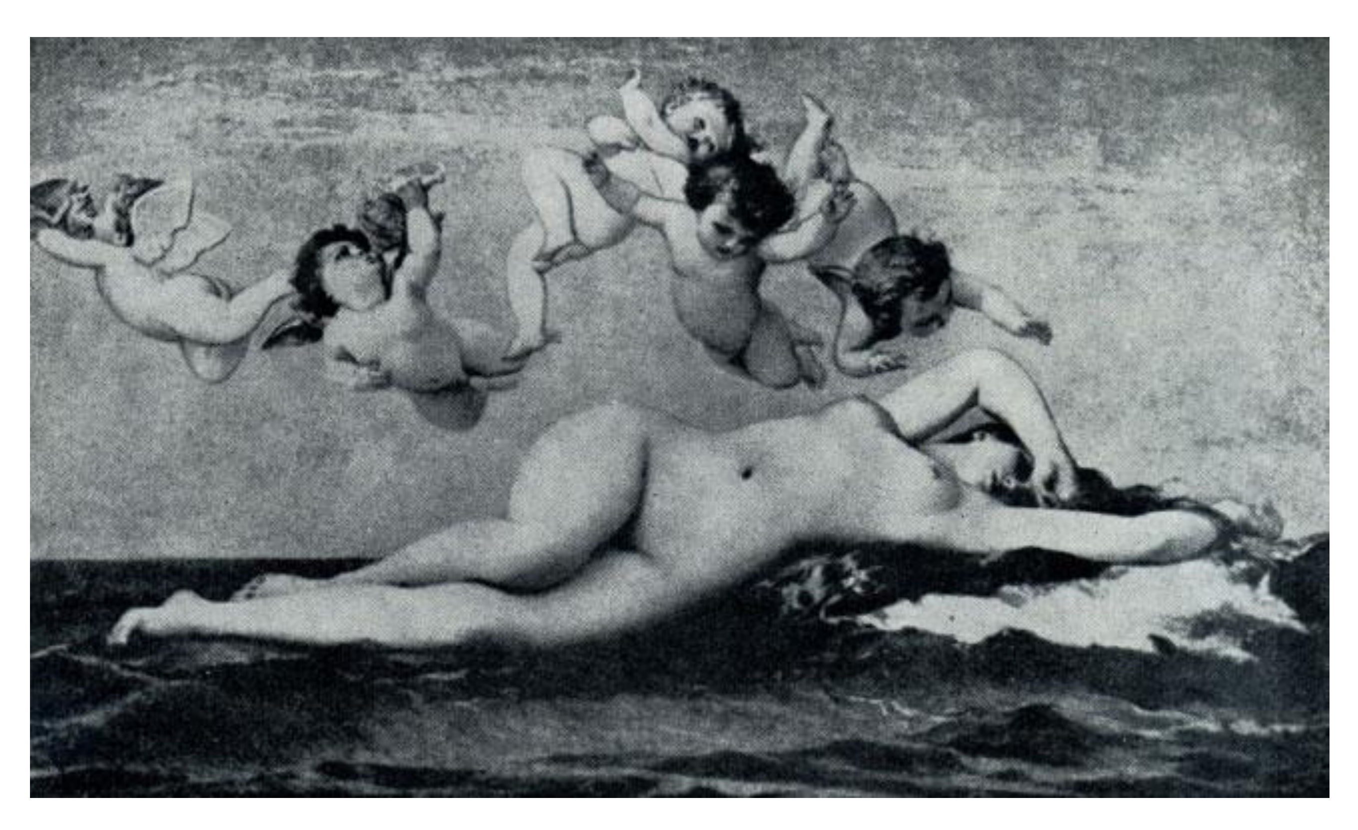
илл. 69

Однако в это время намечалась и другая тенденция в архитектуре, связанная с исканием новой строительной техники, с введением новых материалов для зданий, рассчитанных на большое количество посетителей. Для таких зданий, как рынки, универсальные магазины, вокзалы, павильоны для выставок, требовались перекрытия больших пространств. Уже с начала века в строительстве стал применяться новый материал — железо, но использование

этого материала не вызвало тогда никаких стилевых перемен. Впервые конструктивные изменения при применении металлических конструкций сказались у Анри Лабруста (1801—1875) в библиотеке св. Женевьевы в Париже (1843—1850), и то только в интерьере Здания. Так, пространство нижнего зала расчленено колоннами, имеющими не декоративное, а исключительно конструктивное значение. Здесь Лабруст на практике осуществил требования, предъявляемые им к архитектуре: «Лучшая постройка с точки зрения искусства будет та, которая сконструирована на основе простоты и рационального метода». Однако во внешнем облике Здания он не решился обнаружить новую конструкцию, он ее вставляет как бы в футляр, в массивные стены, обработанные в духе Ренессанса. Новаторские тенденции очень ясно сказались у архитектора Оро в его проекте здания для Всемирной выставки в Лондоне 1851 г. Оро предполагал использовать для постройки различные материалы: железо для основной конструкции, кирпич для фундамента, пол предполагал сделать асфальтовым, крышу — стеклянной, для орнаментальных украшений использовать керамику и цветное стекло. Оро за этот проект получает премию, но ему, как иностранцу, не дают его осуществить. Но идеи Оро находят выражение в «Хрустальном дворце», построенном англичанином Пакстоном (см. раздел, посвященный искусству Англии). Оро — это далеко видящий архитектор, предшественник современной архитектуры, но и другой его проект (созданный вместе с Флашем)— Центрального рынка Парижа — остается неосуществленным. Строительство рынка поручается Виктору Бальтару (1853). При решении внутреннего пространства он достигает ясного членения и простоты, которые диктуются утилитарным назначением здания. Тем неоправданнее выглядит здесь маскировка чугунных столбов под обычные колонны с капителями и другие декоративные детали. Однако реминисценции старых стилей не в силах уничтожить впечатление новизны, которое дает в целом Здание рынка.

Новые требования, предъявляемые к архитектуре, высказываются в теоретических работах и художественной

критике. Это видно у самых различных авторов, в частности в трактате Виоле ле Дюк (несмотря на то, что он во время Второй империи занимался реставрацией средневековых памятников) и в критических выступлениях Теофиля Готье. Начинается борьба против орнаментальности, за четкую форму, которая должна быть оправдана функцией того или иного здания. Индустриальная архитектура постепенно начинает становиться примером для гражданской.



Александр Кабанель. Рождение Венеры. Ок. 1863 г. Париж, Лувр.

илл. 85 а



Шарль Шаплен. Дама с мопсом. 1860-е гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 85 б

Эклектический стиль Второй империи выразился в творчестве Шаплена (1825—1891), живопись которого очень

подходила к помпезным интерьерам Второй империи. В это время входит в моду стиль «нео-грек», как называли слащавые жанровые картины из античной жизни (Жером, 1824—1904; Амон, 1821—1874). Популярными живописцами были Бугро (1825—1905) и Кабанель (1823—1889), писавшие картины на мифологические сюжеты. К этим так называемым «салонным художникам» примыкали эпигоны не только классицизма, но и романтизма, не случайно в Салоне занимают большое место восточные сюжеты.

Но неправильно было бы думать, что все художники, попадавшие в Салон, являются художниками реакционными. Жюри в 50—60-х гг. начало пропускать тех художников, которые на данном этапе развития искусства уже не представляли большой опасности. Так, например, после избрания Делакруа в Академию он мог в Салоне 1858/59 г. выставить восемь работ. Попадали сюда также и молодые художники, чье новаторство еще не успело разглядеть жюри (например, Курбе, Милле выставили свои картины в Салоне 1850/51 г. или Э. Мане, Дега, Ренуар—в 1868 г.). Отметим, что в Салоне 1869 г. фигурировал один из самых интересных конных портретов того времени — портрет генерала Прима (Лувр) работы Анри Реньо (1843—1871). Наконец, в это время в Салонах были широко представлены пейзажисты, в частности Добиньи, так как его искусство было подготовлено старшим поколением барбизонской школы.

Когда мы говорим о «салонном искусстве», то имеем в виду не эти более или менее случайно попадавшие в Салон картины, а далекое от жизни искусство художников-эклектиков. Официальные круги — сюринтендант искусства, неудавшийся скульптор Ньюверкерк, министр Фульд, Академия — не только поддерживают любое далекое от современности искусство, но и принимают всяческие меры против развития реализма. И наоборот, прогрессивные писатели и художественные критики в лице Шанфлери, Дюранти, Торе-Бюрже, Прудона атакуют стоящее вне жизни искусство, защищают художников-реалистов и выдвигают требования, чтобы художники и писатели создавали искусство

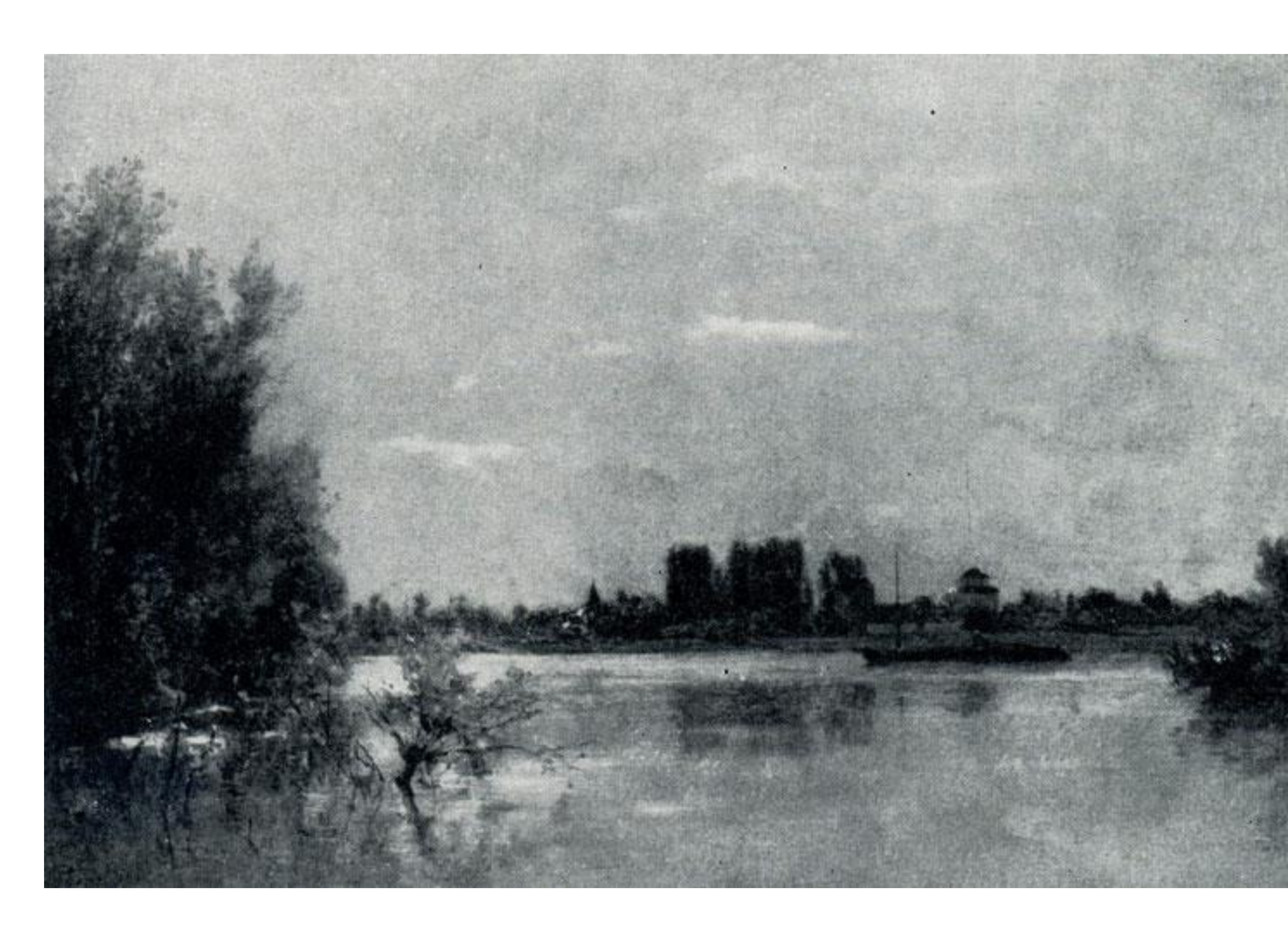
простое, «понятное для всех»: объектом искусства должны стать трудящиеся классы — крестьяне и рабочие. «Портрет рабочего в блузе,— пишет Торе,— безусловно стоит портрета принца в золоченой одежде». Эстетические взгляды этих критиков в значительной мере формировались на искусстве Домье, который продолжал работать в это время, а также на творчестве Милле, Курбе и художников-пейзажистов.

Ширится круг художников, работающих в области реалистического пейзажа. К барбизонской школе примыкает Констан Тройон (1810—1865), который после своего голландского путешествия в 1847 г. переходит от классического пейзажа к реалистическому. В своих лучших работах 50-х гг. Тройон показывает силу, красоту природы и животных, но интерес его большей частью направлен на частные и очень конкретные явления природы. Он передает душную атмосферу перед грозой—«Приближение грозы» (1851; ГМИИ)—или эффект тумана, сквозь который пробивается солнце,— «Отправление на рынок» (1859; Эрмитаж). Эмоциональное отношение к природе барбизонцев сменяется у него пассивный! восприятием, что приводит к отображению лишь внешних эффектов. В его искусстве видны те тенденции к натурализму, к бесстрастной фиксации действительности, которые уже отмечались в поздних работах Руссо. Эти тенденции сказались и в работах 60-х гг. Шарля Жака (1813—1894), в частности в его картине «Стадо баранов в поле» (1861; Лувр), отличных от его полных настроения офортов 40-х гг.

По другому пути пошло творчество Шарля Добиньи (1817—1878) и Антуана Шентрейля (1814—1873). В картине «Жатва» (Лувр), показанной в Салоне 1852 г., Добиньи впервые окончательно освободился от условностей классического пейзажа. В этой картине он запечатлел уборку урожая, пламенеющие на солнце поля пшеницы, побуревшие полосы сжатого хлеба, золотистые колосья, среди которых крестьяне вяжут снопы. К 50-м гг. относится дружба Добиньи с Коро, они вместе работают в Оптево, пишут одни и те же мотивы, в их этюдах этого времени много общего. Один из лучших

пейзажей Добиньи—«Запруда в долине Оптево» (1855; Руан, Музей). Пейзаж величествен и монументален, а вместе с тем в нем сохранено непосредственное ощущение жизни, какая-то интимность. Художник как бы заставляет зрителя вместе с пастушкой идти через запруду, следить взглядом за взлетевшей стайкой птиц. Пейзаж особенно жизнен потому, что в нем ощущаешь свет и воздух. Вся картина построена на удивительно тонком цветовом ритме. Цветом художник передает и каменистость обрыва и легкость облаков, которые затянули бледно-голубое небо. Интересно, что Добиньи едва заметными мазочками обозначает листву, применяя тот же прием, как Коро, некоторые листочки отделяя от веток,— кажется, что они дрожат под легким ветерком.

Пейзажи Добиньи, как и пейзажи Коро, различны по своему настроению. Поэтичен пейзаж «Крестьянин поит осла» (Салон 1859 г.); чувством беспокойства, напряженностью отмечен «Песчаный берег в Виллервиле» (1859; Марсель, Музей).



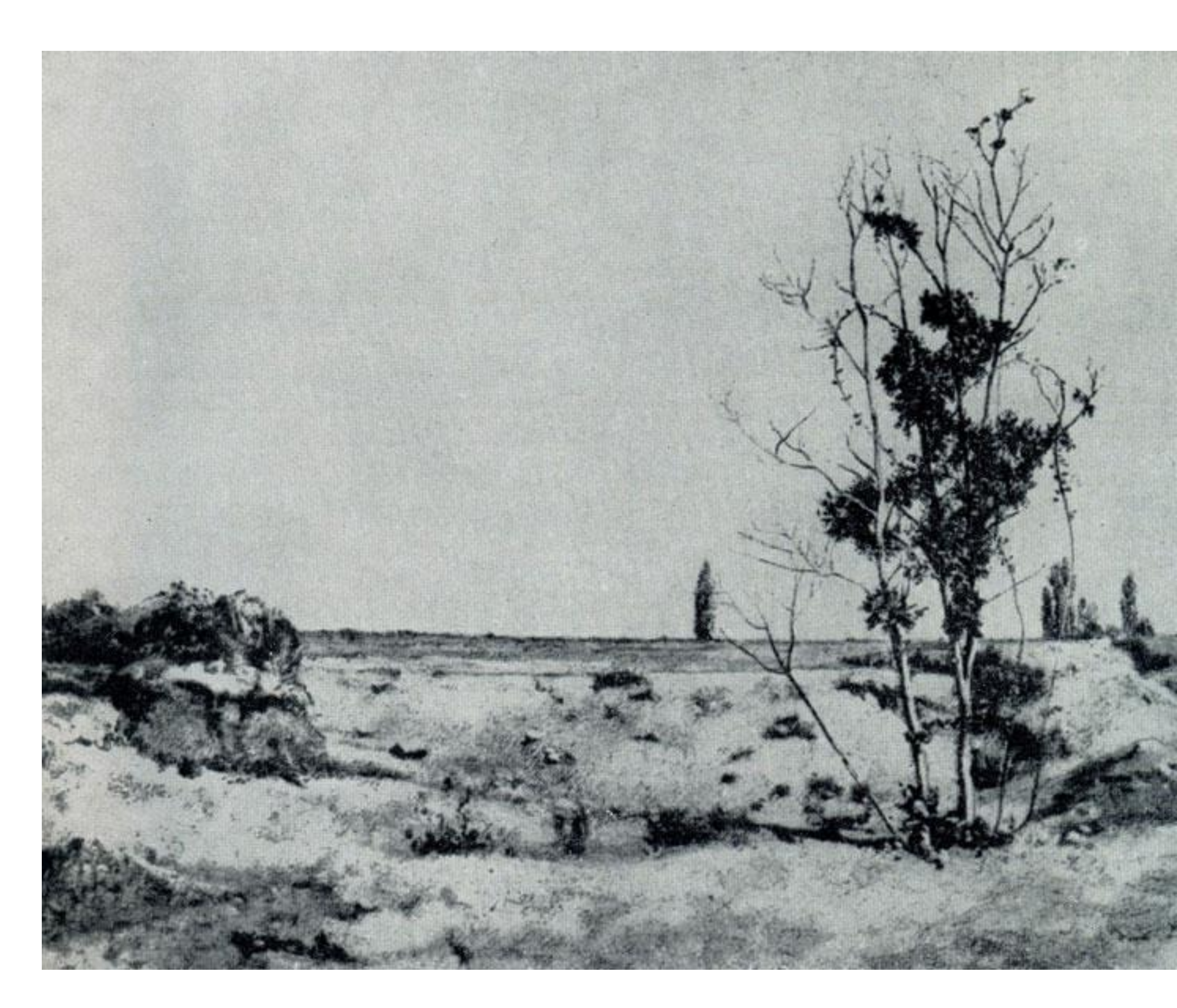
Шарль Добиньи. Берег Уазы. Конец 1850-х — начало 1860-х гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 58 а

Стремясь наблюдать природу не урывками, а постоянно, непрерывно, во всех ее изменениях, Добиньи в конце 50-х гг. строит лодку-мастерскую и совершает поездки по рекам. Из своих поездок Добиньи привозил много этюдов, композиционно построенных, но в то же время отличающихся необыкновенно свежим ощущением природы: «Берег реки» (Эрмитаж), «Деревня на берегу Уазы» (1868; ГМИИ), «Берег Уазы (ГМИИ). Эти пейзажи очень разнообразны по цвету, Добиньи пишет их в той колористической гамме, которую подсказывает ему сама природа. Его палитра светлеет по сравнению с другими барбизонцами; например, пейзаж «Утро»

(1858; ГМИИ) построен на нежных голубых тонах, передающих гладь воды и утреннюю голубизну неба, чуть окрашенную лучами восходящего солнца. Эти очаровательные этюды — значительный вклад Добиньи в историю пейзажной живописи. В 60—70-х гг. Добиньи продолжает свои искания и создает произведения, близкие к молодым художникам, будущим импрессионистам, которых, кстати сказать, Добиньи всячески поддерживал. Но в то же время он продолжает и поиски композиционного пейзажа («Берег в Виллервиле», 1875; Эрмитаж). Эти искания отражаются и в эмоционально насыщенных офортах (например, «Дерево с воронами», 1867). Добиньи сделал новый шаг в отображении видимого мира. Его работы полны поэзии и лирики, и в то же время они правдиво передают природу. Недаром Т. Готье называл произведения Добиньи «кусочком природы, видимым через золотой багет».

Шентрейль стремился передать величественную панораму природы, что особенно видно в его прославленных пейзажах «Простор» (Салон 1869 г.; Лувр) и «Солнце и дождь» (Салон 1873 г.; Лувр); заметим, что оба холста большого размера (1 X 2 м). Однако основная проблема, которая занимает Шентрейля,— это передача света и атмосферы. Шентрейлю, как и Добиньи, удалось создать пейзаж-картину, сохранив непосредственное, живое ощущение природы, которое особенно ясно проявилось в его этюдах.



Антуан Шентрейль. Этюд. 1860-е гг.

илл. 59

Художники реалистического направления, начиная с Руссо, создали сельский пейзаж и тем самым подготовили почву для развития крестьянского жанра. Жизнь труженика полей становится основной темой Милле. Жан Франсуа Милле (1814— 1875) родился около Шербура в крестьянской семье с патриархальными, традиционными обычаями, с которыми он был крепко связан не только в детстве и юности, но и всю жизнь. Франсуа Милле как старший сын помогал отцу в

полевых работах. Очень рано Милле начал рисовать и, естественно, только то, что его окружает: поля, сады, животных, но особенно большой интерес в нем возбуждает море, и ему Милле посвящает свои первые этюды. С детства Милле мог наслаждаться красотой природы Нормандии, но в то же время он видел и те бедствия, которые причиняет природа, видел, какие усилия употребляет человек, чтобы ее победить. На всю жизнь у Милле осталось трагическое впечатление от страшной бури, разбившей десятки кораблей. С детства он видел перед собой тяжелую жизнь крестьян, и у него сложилось убеждение в невозможности изменения их жизни.

Начал учиться Милле у художника Мушеля в Шербуре, затем у Ланглуа, ученика Гро. Получив субсидию, Милле едет в Париж, где поступает в мастерскую к Деларошу, но вскоре ее покидает. Милле не сразу нашел свой путь в искусстве. Он пишет портреты, подражая старым мастерам. Одновременно (1838—1844) для продажи он делает картины в духе Ватто и Буше. Произведения этого периода, характеризующиеся обычно как «maniere fleurie», что означает «цветистая манера», отличаются внешним богатством цвета, но производят фальшивое впечатление.

В 1845 г. в Гавре Милле пишет портреты моряков, в них художник освобождается и от манерности и от подражания старым мастерам. Портреты написаны в лучших традициях романтизма, но одновременно Милле создает картины на мифологические сюжеты. Правда, Милле нередко забывает придавать изысканные формы фигурам обнаженных женщин; недаром Диаз говорил Милле: «Твои натурщицы вышли из конюшни».

К этому времени, к 1848 г., Милле сближается с художниками Диазом и Жанроном. В Салоне 1848 г. Милле выставляет свою первую картину из крестьянской жизни— «Веятель» (один из вариантов находится в Лувре), после этого он окончательно отказывается от мифологических сюжетов, едет в Барбизон, где живет в тесном общении с Руссо и начинает писать ту жизнь, которую он лучше всего знает —

крестьянскую. Милле в своих произведениях рассказывает о судьбе крестьянина, связывает его жизнь с жизнью природы, стремясь изобразить наиболее конкретно условия его существования. В одной из первых картин Милле, написанных на крестьянскую тему, «Отдых на покосе» (1849, Лувр), фигуры в половину натуральной величины даны в первопланной, статичной, монументальной композиции, там нет еще связи между группой крестьян и пейзажем, залитым солнечным светом. В «Сеятеле» (1849—1850; один вариант — Бостон, музей, другой — Нью-Йорк, Метрополитен-музей) крестьянин передан с гораздо большей жизненной правдой, но и здесь внимание зрителя сосредоточивается только на фигуре, а пейзаж служит лишь фоном.

Для работ Милле начала 50-х гг. наиболее характерны одинокие фигуры крестьян, которых он обычно изображает сосредоточенными, задумчивыми. Милле сумел возвысить самый прозаический труд; он считал, что, только изображая труд, можно передать «истинную человечность», «великую поэзию». В позах, жестах крестьян Милле — торжественная простота, замедленный ритм; фигуры даны объемно-пластическими. Такова его «Швея» (1853; Лувр). Милле показывает лишь самые необходимые атрибуты ее профессии: ножницы, подушку с иголками, утюги, висящие на стене. Пространства ровно столько, сколько нужно для фигуры. Этим Милле достигает монументальности, вместе с тем образ крестьянки полон внутреннего движения. Кажется видишь, как ее рука делает стежки, как медленно вздымается от дыхания ее грудь. Она сосредоточенно смотрит на работу, ее образ полон глубокой задумчивости; несмотря на интимность мотива, в его трактовке есть величие. Эта же монументальность видна и в офорте «Крестьянка, сбивающая масло» (1855). Величие передает Милле и в своей картине «Отдых жнецов» (Салон 1853 г.; Бостон, Музей) обобщенными, ритмично расположенными фигурами, классической рельефной композицией; вместе с тем светом художнику удалось достичь объединенности со всем пейзажем.



Жан Франсуа Милле. Крестьянка, сбивающая масло. Офорт. 1855 г.

илл. 75

Часто природа помогает Милле раскрыть настроение человека. Например, суровый, неприветливый лес как нельзя больше подходит к погруженной в глубокую задумчивость девушке («Сидящая крестьянка», 1849; Бостон, Музей).



Жан Франсуа Милле. Сборщицы колосьев. 1857 г. Париж, Лувр.

илл. 70

Шаг за шагом можно проследить творчество Милле и увидеть, как, создавая обобщенные монументальные образы, он вместе с тем стремится и к более непосредственно живому и более пространственному изображению пейзажа. В картине «Сборщицы колосьев» (1857; Лувр) величественные фигуры крестьянок, собирающих колосья, доминируют в пейзаже, и в то же время убедительно дано реальное пространство. Однако пейзаж здесь имеет и смысловое значение; художник показывает (на заднем плане) сбор богатого урожая. Другой смысл пейзажу придал художник в картине «Анжелюс» (1858—1859; Лувр), где среди тишины полей как бы слышится колокольный звон. В маленькой картине размером 55 X 66 см Милле, прибегая к спокойным и ясным ритмам, достигает ощущения монументальности. Эта картина также овеяна грустным настроением.

«Жизнь никогда не оборачивалась ко мне,— пишет Милле,— радостной стороной: я не знаю, где она, я ее никогда не видел. Наиболее веселое из того, что я знаю,— это покой, тишина, которыми так восхитительно наслаждаешься в лесах или на пашнях, все равно, пригодны они для обработки или нет; согласитесь, что это всегда располагает к мечтательности грустной, хотя сладостной». Грустные, мечтательные крестьяне Милле гармонируют с покоем и молчанием полей и лесов.



Жан Франсуа Милле. Человек с мотыгой. 1863 г. Сан-Франциско, собрание Кроккер.

илл. 72

Иное настроение в картине «Человек с мотыгой» (Сан-Франциско, собрание Кроккер), выставленной в Салоне 1863 г.,— произведении, которое следует считать центральным в творчестве Милле. Это вполне четко сознавал и сам Милле. В

одном из писем (11 января 1862 г.) он пишет: «Человек с мотыгой» принесет мне критику многих людей, которые не любят, когда их занимают делами не их круга, когда их беспокоят. . .». И действительно, критика о Милле заговорила как о художнике «более опасном, чем Курбе». Милле изобразил крестьянина, опершегося на мотыгу, но зритель ощущает, что он только что шел медленной, тяжелой поступью, с силой ударяя непокорную землю мотыгой. Крестьянин передан с большой выразительностью. В его лице художник подчеркивает изможденность, усталость, вся фигура говорит о напряжении. Это уже не тот крестьянин, о котором Милле писал: «Я хотел бы, чтобы существа, которых я изображаю, имели вид обреченных своей судьбе и чтобы было невозможно вообразить себе, что они хотят быть иными». Социально значителен образ крестьянина и в пастели «Отдых виноградаря» (ок. 1869, Гаага, музей Месдаг).



Жан Франсуа Милле. Отдых виноградаря. Пастель. Ок. 1869 г. Гаага, музей Месдаг.

илл. 74

Но в работах Милле 60-х — начала 70-х гг. звучат и оптимистические нотки, когда он свое внимание сосредоточивает на пейзаже и дает его залитым солнечным светом. Таковы его пейзажи «Купанье пастушкой гусей»

(1863; частное собрание) и «Купанье лошадей» (1866; Бостон, Музей). В «Молодой пастушке» (1872; Бостон, Музей) Милле изображает солнечный луч, проходящий сквозь листву деревьев и играющий на платье и лице девушки. Милле в последний период творчества стремится запечатлеть мгновенье. Эту же тенденцию мы видели у Домье в работах 60-х гг., но у Домье мимолетный жест был в то же время жестом, раскрывающим суть характера изображенного персонажа. У Милле фиксация момента вызвана стремлением дать более непосредственно живое отображение видимой действительности — как, например, в пастели «Осень, отлет журавлей» (1865—1866), в которой жест пастушки, наблюдающей за журавлями, вот-вот должен измениться; в картине «Гуси» (Салон 1867 г.) кажется, что сейчас переменится мерцающий свет. Здесь намечается тенденция, которая найдет развитие у будущих художников-импрессионистов.



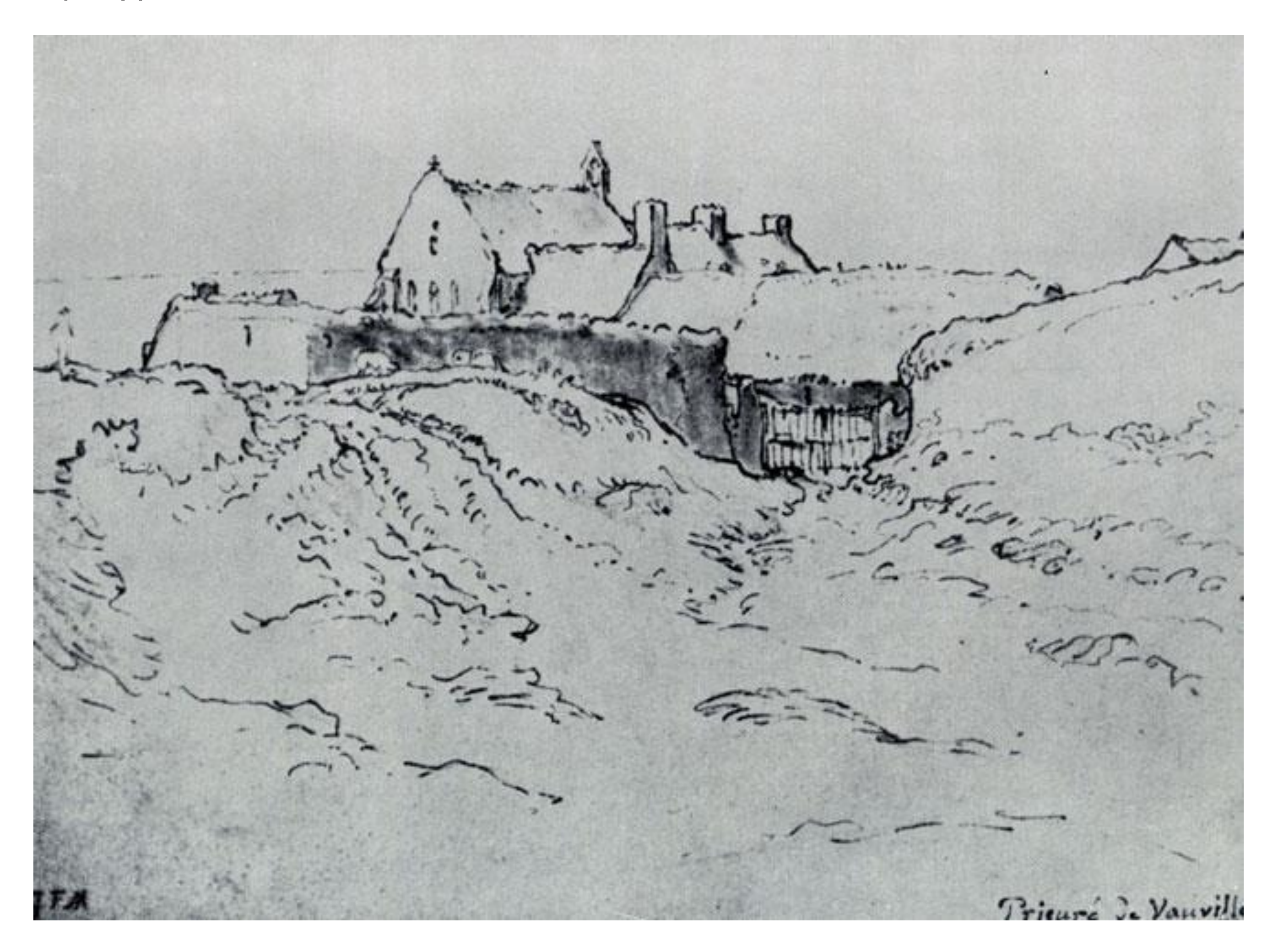
Жан Франсуа Милле. Возвращение с поля. Вечер. 1873 г. Прежде Париж, собрание Долируа.

илл. 73

Однако в последних его работах, особенно в фигурных композициях, вновь видны поиски монументальности; об этом свидетельствует его картина «Возвращение с поля. Вечер» (1873; бывшее собрание Долируа), в которой группа крестьян

и животных выделяется на фоне вечернего неба слитным обобщенным силуэтом.

Милле был не только живописцем, но и замечательным рисовальщиком. Особенно интересны его пейзажные рисунки, как, например, «Монастырь в Вовиле» (ок. 1871), и наброски фигур.



Жан Франсуа Милле. Монастырь в Вовиле. Рисунок. Перо, кисть, цветные карандаши. Ок. 1871 г. Прежде Париж, собрание Руар.

илл. 71

Начиная с 1848 г. и до конца жизни Милле работает над образом крестьянина. Правдиво изображая действительность, Милле невольно придает своим картинам социальный смысл.

Именно с этой стороны и воспринимали его современники и потому приписывали ему революционные идеи. На деле же Милле, погрузившись в деревенскую жизнь, ограничил себя изображением деревни и ее жителей. Замкнутость и стремление во что бы то ни стало сохранить патриархальные традиции не позволили Милле увидеть и понять Парижскую коммуну, как понял ее другой художник, Курбе — один из самых последовательных и активных борцов за критический реализм.



Гюстав Курбе. После обеда в Орнапе. 1849 г. Лилль, Дворец изящных искусств.

илл. 77

Родился Гюстав Курбе (1819—1877) на юго-востоке Франции в зажиточной крестьянской семье, учился в коллеже в Безансоне, затем в школе рисования у Флажуло. По приезде в Париж (1840) Курбе посещает ателье Сюиса, работая на живой модели, а в Лувре копирует старых мастеров. Он дебютирует в Салоне 1844 г. «Автопортретом с черной собакой» (Музей изящных искусств города Парижа). Как эта картина, так и другие его ранние произведения—«Влюбленные в деревне» (Салон 1845 г.; Лион), «Раненый человек» (1844; Лувр)—говорят о романтических настроениях художника. Они проникнуты сентиментальной мечтательностью, но уже дают представление о высоких живописных способностях молодого мастера. Эти качества с полной силой стали ощутимы в картине «После обеда в Орнане» (1849; Лилль, Дворец изящных искусств). Художник утверждает свое право изображать людей своей среды, которых он хорошо знал и наблюдал в привычной обстановке. В кухне, только что пообедав, сидят: отец Курбе, сам художник, музыкант Промайе и Марлэ. Все изображено так, «как было в жизни», художник не побоялся одного из присутствующих показать спиной к зрителю. Вместе с тем Курбе выразил общность между людьми, объединенными одним настроением, вызванным музыкой. Художник представил фигуры в большом масштабе, на большом холсте, он как бы подвел зрителя близко к изображенным; опуская детали, он дает обобщенные образы, достигая этим их значительности и монументальности. Картина была выставлена в Салоне 1849 г., и тогда возвеличение обыденной темы показалось дерзостью.



Гюстав Курбе. Дробильщики камней. 1849—1850 гг. Не сохранилось; прежде Дрезден, Картинная галлерея.

илл. 78

Однако в произведениях, выставленных в следующем Салоне (1850/51 г.), дерзания Курбе идут дальше. В картину «Дробильщики камней» (1849—1850; ранее в Дрезденской галлерее, погибла во время второй мировой войны) Курбе сознательно вкладывает социальный смысл. Художник поставил своей целью изобразить непосильный труд и нищету людей. «Так начинают и так кончают»,— пишет он в объяснении к этой картине. Курбе дает обобщенный образ людей труда. Несмотря на некоторую еще условность в передаче света, пейзаж воспринимается нами очень

правдивым, так же как и люди, работающие в нем. Наряду с этой картиной в Салоне показаны «Крестьяне, возвращающиеся с ярмарки» (в 1854 г. была переписана, находится в Токио) и «Похороны в Орнане» (1849; Лувр). Все эти полотна не были похожи ни на изысканные холодные композиции Энгра, ни на страстные, эмоционально приподнятые произведения Делакруа. Особенно поразили современников индивидуальным и своеобразным подходом к действительности «Похороны в Орнане».



Гюстав Курбе. Похороны в Орнане. 1849 г. Париж, Лувр.

илл. 76



Гюстав Курбе. Похороны в Орнане. Фрагмент. 1849 г. Париж, Лувр

цв. илл. стр. 72-73

Огромное темное полотно как по теме, так и по художественному мастерству выделялось в Салоне среди безликих работ. Все было ново: темой послужили похороны одного из обывателей маленького провинциального городка; герои картины — мелкие буржуа и зажиточные крестьяне, которых живописец представил без всяких прикрас. Курбе как бы декларирует в этой картине один из своих принципов: передать жизнь со всей беспощадной правдой. Недаром эту картину одни критики называли «прославлением безобразного», но другие (Шанфлери), оправдывая художника, писали: «Разве это вина художника, если материальные интересы, жизнь маленького города, провинциальная мелочность оставляют следы своих когтей на лицах, делают потухшими глаза, морщинистым лоб и бессмысленным выражение рта. Буржуа таковы. Г-н Курбе пишет буржуа». И действительно, лица по большей части лишены одухотворенности и красоты, но зато они правдивы. Художник не побоялся монотонности, фигуры статичны. Но по выражению лиц можно прочесть, как собравшиеся реагируют на происходящее событие. Именно потому Курбе повернул участников церемонии лицом к зрителю. На такой композиции художник остановился не сразу. Известен эскиз, где представлена движущаяся процессия, а потому лица многих людей не видны. На картине же видишь лицо каждого, причем почти все изображения портретны. Например, можно узнать отца, мать и сестру Курбе, поэта Макса Бюшона, стариков-якобинцев Плате и Кардо, музыканта Промайе и многих других жителей Орнана.

В картине совмещены как бы два настроения: сумрачная торжественность, соответствующая моменту, и жизненная обыденность. Торжественным аккордом звучит черный цвет траурных одежд, строги выражения лиц и застылы позы собравшихся у могилы; суровы скалистые уступы орнанского пейзажа. Но в возвышенное настроение вкрадываются прозаические нотки, безразличны лица мальчика-прислужника и причетников, особенно обыденным кажется лицо человека,

поддерживающего крест. Значительность момента нарушает и изображение на первом плане собаки с поджатым хвостом. Но все эти уточняющие детали важны для художника, завоевывающего себе право на изображение повседневной жизни. Возможно, в этом слышался и полемический задор художника, который хотел свое искусство противопоставить искусству официального Салона. То же стремление ощутимо в картине «Купальщицы» (1853; Монпелье, музей Фабр). Как не похожи Эти толстые буржуазки на анемичных, бескровных нимф, выставляемых обычно в Салоне! Понятна буря негодования, вызванная картиной. Следует отметить, что здесь обнаженное тело (как и в картине того же года «Борцы»; Будапешт, Музей) трактовано с предельной осязаемостью, объемностью. Эта тенденция удерживается в дальнейшем творчестве Курбе.

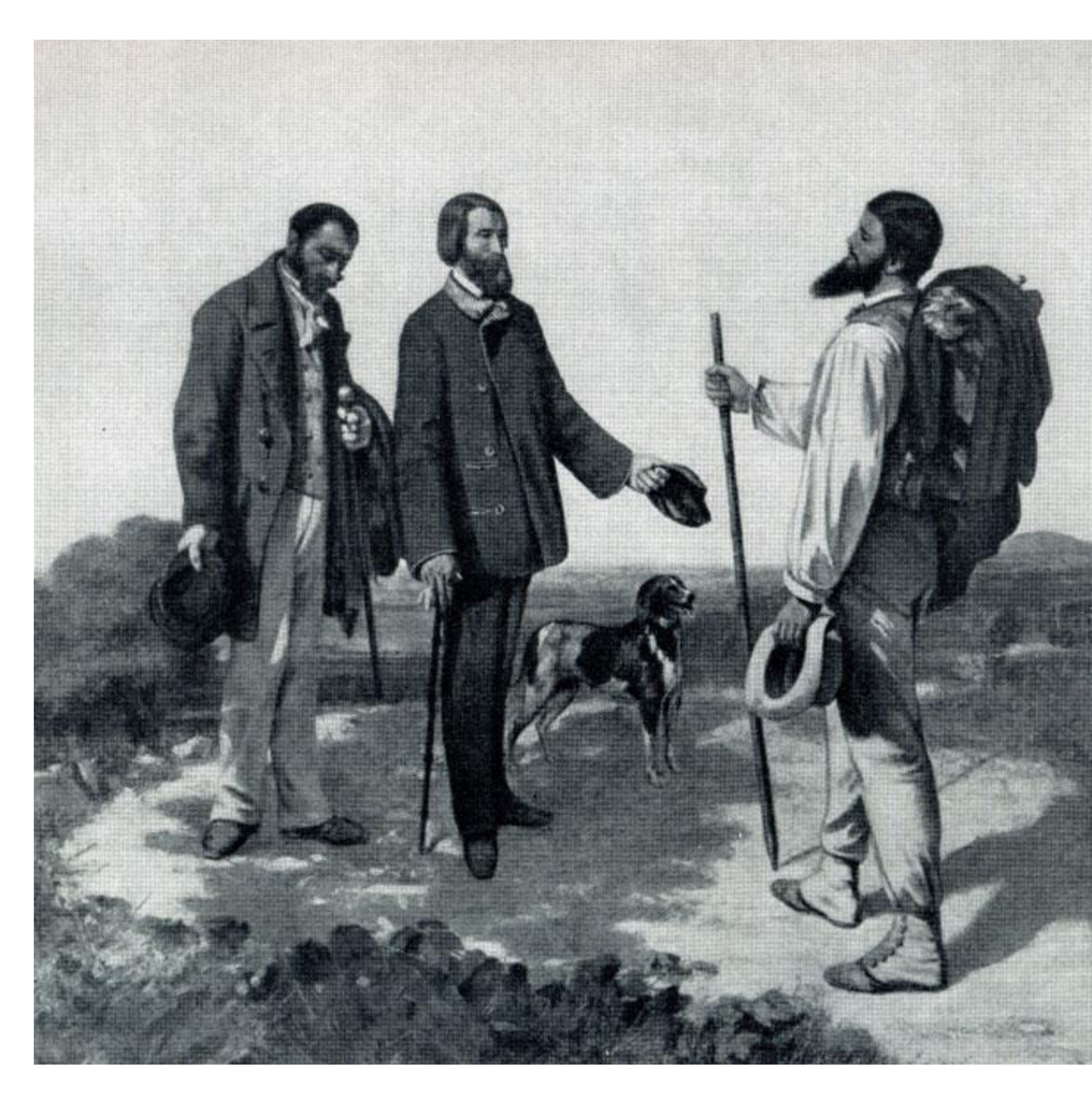
Тяга к утверждению окружающего мира во всей его материальности требует нового живописного метода. Художник не мог удовлетвориться красочностью Делакруа, так же как и резкими контрастами света и тени Домье, которые подчас поглощают объемность предметов; Курбе приходит к тональной живописи и светом как бы лепит объемы. Он сам пишет: «Я делаю в моих картинах то, что солнце делает в природе». Художник пишет на темном холсте (например, на коричневом в картине «Борцы»). Сначала он кладет темные краски, постепенно переходит к более светлым, доходя до самого яркого блика. При этом краска кладется обыкновенно шпахтелем уверенно и энергично; формы приобретают убеждающую жизненную силу.

Творчество Курбе охватывает все больший круг тем. В 1855 г. он выставляет «Мастерскую художника» (Лувр), которая является своего рода декларацией художника, он ее называет «реальная аллегория, определяющая семилетний период моей художественной жизни». Эта риторичная картина не является лучшим произведением художника. В ней нет его обычной силы и мужества. Однако цветовое решение, выдержанное в серо-серебристых тонах, говорит о колористическом мастерстве Курбе.

Вызовом Курбе буржуазному обществу и академическому искусству была персональная выставка, устроенная в 1855 г. в отдельном бараке во время Всемирной выставки. Показательно его предисловие к каталогу этой необычной выставки.

Раскрывая понятие «реализм», он так характеризует свои цели: «Быть в состоянии передавать нравы, идеи, внешний вид моей эпохи согласно моей оценке — одним словом, создавать искусство живое — такова была моя цель». Курбе видел все богатство и многообразие реальной действительности и стремился ее представить с максимальной правдой. Работая в портрете, пейзаже или натюрморте, он передает с необычайным темпераментом материальность, плотность действительного мира. Причем портретам Курбе часто придает еще и жанровый характер, изображая свою модель в какой-либо конкретной бытовой обстановке. Так написан портрет Бодлера (1848; Монпелье, музей Фабр), Марии Крог (Брюссель, частное собрание) и другие.

Порой и его погрудные портреты воспринимаются как этюд к жанровой картине— настолько чувствуется их вписанность в окружающее пространство. Когда смотришь, например, на портрет Берлиоза (1850; Лувр), кажется, что он в раздумье сидит за роялем. Очень ясно разворот фигуры в пространстве ощущаешь в портрете Альфреда Брюйяса (1853; Монпелье, Музей). В другом случае, выполняя портрет Брюйяса, Курбе разыграл целую жанровую сценку, изобразив на фоне пейзажа мецената Брюйяса, приветствующего художника («Здравствуйте, г-н Курбе», 1854; Монпелье, музей Фабр).



Гюстав Курбе. «Здравствуйте, г-н Курбе!» 1854 г. Монпелье, музей Фабр.

илл. 79

Особенно явно стирание границ между жанровой и портретной живописью мы видим у Курбе в 60-х гг. Таковы, например, портреты «Маленькие англичанки у открытого окна на берегу моря» (1865; Копенгаген, Глиптотека), «Девочка с чайками» (1865; Париж, собрание Поля Розенберга) и другие. Сложные переживания человека не интересуют художника, но он заставляет зрителя ощутить красоту, заложенную в материальном мире. Тенденция перерастания портрета в жанровую живопись, отмеченная у Курбе, будет очень характерна для творчества Э. Мане и художников-импрессионистов.

После 1855 г. живописец все чаще обращается к пейзажу. Он с большим вниманием наблюдает небо и море, зелень и снег, животных и цветы. Большинство пейзажей Курбе посвящено изображению охоты. В отношении Курбе еще в гораздо большей степени, чем в отношении Руссо, мы вправе говорить о реальном ощущении пространства, о реально переданных предметах, которые как бы можно обойти. Постепенно Курбе все больше внимания уделяет изображению освещения. Примером могут служить «Козули у ручья» (1866; Лувр). Здесь, правда, деревья воспринимаются гораздо менее объемными, животные почти сливаются с пейзажем, но зато пространство и воздух гораздо более ощутимы. Правы те критики, которые отмечают, что у Курбе наступает новый этап — «путь к светлому тону и свету».

Особый интерес представляют его морские пейзажи. Курбе любил изображать огромные спокойные водные пространства (например, «Море у берегов Нормандии», 1867; ГМИИ) или передавать мощь будто застывшей на мгновение волны («Волна», 1870; Лувр). Сопоставляя морские пейзажи Курбе, мы увидим, как различны они по колориту. Гамма красок меняется в зависимости от освещения. В конце творческого пути Курбе, как и Милле, не только ставит акцент на объемности и материальности реального мира, но стремится передать просторы, наполненные светом и воздухом.

Оценка Курбе была бы неправильной, если бы мы не указали, что наряду с пейзажами Курбе продолжает создавать тематически насыщенные, социально обличительные произведения. С этой стороны показательна его картина «Возвращение с конференции» (1863; не сохранилась) — острая сатира на духовенство.

В 60-х гг. буржуазная публика начинает принимать Курбе, но, когда правительство награждает его, он отвергает награду. Он не хочет быть официально признанным, не хочет себя причислить к какой-либо школе. Во время Парижской коммуны Курбе принимает в ней самое деятельное участие не только как художник, но и как политический деятель. После падения Коммуны Курбе был обвинен за участие в свержении Вандомской колонны; сначала он попадает в тюрьму, затем в изгнание. Будучи в тюрьме, художник делает целый ряд замечательных рисунков, которых рассказывает о кровавой расправе версальцев.

Курбе продолжает работать и в изгнании. В Швейцарии он пишет ряд реалистических пейзажей, один из которых, «Хижина в горах», находится в ГМИИ. Этот маленький пейзаж благодаря своей обобщенности, несмотря на очень конкретный мотив, приобретает монументальный характер.



Гюстав Курбе. Хижина в горах. 1870-е гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 80

Курбе своим искусством помог многим художникам (в том числе Мункачи и Лейблю) встать на путь реализма.

Искусство Франции от Парижской коммуны до 1890-х годов

Ю. Колпинский

Парижская коммуна явилась важной вехой в социальной истории Франции и Европы. После Коммуны отход буржуазии как во Франции, так и в других развитых капиталистических странах от позиций хотя бы относительно идейно-политически прогрессивных на позиции охранительски консервативные обнажается с особой наглядностью.

Было бы, однако, неверно полагать, что эти тенденции, оказавшие глубокое влияние на развитие художественной жизни Франции, появились внезапно, лишь с 1871 г. Нарастающий консерватизм в области культуры и политическая реакционность буржуазии как класса в целом, а крупной промышленно-финансово в особенности, ее разрыв с делом дальнейшего исторического прогресса явно определились уже в дни революции 1848 г. Однако если грозный набат июльских дней революции 1848 г. явился заявкой четвертого сословия на свое самостоятельное историческое существование, то подвиг парижских коммунаров, пошедших на штурм священных устоев капитализма — частной собственности и «свободы» эксплуатации,— привел впервые в истории человечества к захвату власти рабочими, к созданию пусть вскоре разгромленного, первого в мире рабочего государства.

Боязнь революции стала господствующим психологическим комплексом класса, когда-то возглавившего антифеодальную революцию. Самый плоский прагматизм и позитивизм, вульгарное делячество, озлобленное ханжеское лицемерие в проблемах этики и морали, ненависть к грозным массам рабочих предместий вытесняют ту пусть и ограниченную рамками буржуазного сознания широту, с которой буржуазия стремилась когда-то решать коренные вопросы общественного развития.

Если перелом в условиях развития искусства во Франции произошел в 1870— 1871 гг., то уже в 60-х гг. искусство нового поколения художников складывалось в иной обстановке, чем та, в которой развивалось творчество Оноре Домье, формировалось искусство Курбе и Милле, тесно связанное с революциями 1830 и 1848 годов.

Типичными художниками для переходного периода 60-х гг. были Базиль и Фантен-Латур, проживший долгую жизнь, но сформировавшийся как художник в 60-х — начале 70-х гг. В это время, правда, начали работать также и весьма значительные мастера французского искусства, но своеобразие их вклада в развитие европейской художественной культуры определилось лишь после 1871 г.

Для живописи Фредерика Базиля (1841—1870) характерен портрет молодой женщины, сидящей на фоне летнего пейзажа,— «В деревне» (1868; Монпелье, музей Фабр), отличающийся сдержанным лиризмом характеристики и интересом к проблеме изображения человека в пленэре. Очень тонка по живописи его картина «Розовое платье» (1864; Лувр), изображающая его кузину — Терезу де Хор. Изящно найденное мягкозвучное сочетание розового и черного цвета в одежде, непринужденность позы девушки, повернувшейся почти спиной к зрителю и спокойно созерцающей залитый мягким светом пейзаж, составляют очарование этой композиции. Молодой художник, ушедший добровольцем на войну, был убит в самом начале своего творческого пути. Творчество Анри Фантен-Латура (1836—1904), мастера тонкого, но не свободного от черт некоторой натуралистической пассивности и статичности, интересно главным образом своим представляющим документальную ценность реалистическим, хотя и несколько вялым групповым портретом «Мастерская в квартале Батиньоль» (1870; Париж, Лувр). В нем изображена группа связанных личной дружбой и общностью эстетических интересов художников и писателей, сыгравших важную роль в развитии французской художественной культуры 70—80-х гг. В дальнейшем его натюрморты с цветами и мечтательно-вялые, окутанные

мягкой золотистой дымкой «Нагие женщины», «Ночи» и тому подобные близкие к салону композиции не заняли заметного места в развитии французской живописи.

После Парижской коммуны происходят решительные изменения в общественных условиях дальнейшего развития искусств. В качестве основного общественного противоречия эпохи становится открытый конфликт между трудом и капиталом, буржуазией и пролетариатом. Противоречия же между буржуазно-консервативным и широким буржуазно-демократическим лагерем, хотя отчасти и сохраняются, но они получают подчиненное значение по сравнению с основным противоречием эпохи.

Это, однако, не означает, что деятели культуры, связанные с буржуазией или не выступающие политически программно против капиталистического способа жизни, потеряли способность к отдельным научным или культурно-эстетическим достижениям, особенно в области техники и естествознания. В области общественных наук буржуазия еще не стремится к сознательному искажению и фалисификации действительности, но прогрессивное развитие общества не является теперь ее главной социальной целью. Она боится обращения к большим историческим проблемам, ее страшит диалектика истории. С другой стороны, последовательное развитие реализма, отображение социального уклада общества и коренных противоречий эпохи становилось возможным только тогда, когда художник в той или другой степени переходил на позиции эксплуатируемых классов или хотя бы видел в них решающую движущую силу общественной жизни своего времени (таким, например, в Бельгии стало творчество Менье). Однако как раз во Франции в течение первых пятнадцати-двадцати лет после 1871 г. объективные возможности формирования этой следующей, более высокой социально-эстетической ступени демократии и реализма, были практически очень незначительны. Лишь когда в конце 80-х — начале 90-х гг. происходит новый подъем рабочего движения, появляются отдельные художники, чье творчество представляет собой зарождение, пусть в еще эстетически не

самых совершенных формах, художественной культуры, в той или иной степени связанной с идеями французского рабочего движения (например, искусство Стейнлена — см. том VI).

Основная же линия художественного прогресса, дальнейшей эволюции реализма осуществлялась во Франции 70—90-х гг. в творчестве группы ярких и талантливых художников, чье неприятие господствующих социальных условий носило смутный и неопределенный характер, чье стремление утвердить прекрасное в жизни, создать жизнерадостно яркое, острое, чуткое к биению пульса современной жизни искусство не направлялось программно ясной перспективой революционного развития общества.

В целом в развитии французского искусства 70—80-х гг. боролись и отчасти переплетались два основных художественных направления. Формально господствующее положение занимало еще со времен Наполеона III «салонное» искусство. Это искусство, пользующееся полной поддержкой господствующих кругов буржуазии, официозной прессы и науки, заполняло благодаря поддержке жюри залы так называемых Салонов, то есть официальных ежегодно проводимых в Париже больших художественных выставок. Салон представлял собой своеобразную художественную «биржу»; капиталист, любитель искусства, стремясь помещать свои капиталы в «надежные» в финансовом отношении «художественные ценности», обычно приобретал их в Салоне, в этом «солидном» и респектабельном предприятии. Естественно, что совокупное давление пошлых буржуазных вкусов и соответствующих «художественных» пристрастий консервативного по составу жюри определяли низкий художественный уровень «салонного» искусства.

В 30—50-х гг. Салон был враждебен искусству Делакруа, Домье и Курбе. В 60—70-х гг. он относился или весьма сдержанно, или открыто враждебно к работам Мане, Моне, Родена и вообще к лучшим художникам того времени.

Искусство, занимавшее господствующее положение в залах Салона, отличалось, как правило, внешней ремесленно-

технической виртуозностью, интересом к анекдотическим, занимательно рассказанным сюжетам сентиментально-бытового, бутафорски исторического характера и изобилием мифологических сюжетов, оправдывающих всевозможные изображения обнаженного тела. Это было эклектическое и развлекательно-безыдейное искусство. Соответствующие кадры подготавливались под эгидой Академии Школой изящных искусств, где всем делом заправляли такие мастера позднего академизма, как Кутюр, Кабанель и другие. Салонное искусство отличалось исключительной живучестью, художественно опошляя, духовно обедняя и приспосабливая к уровню мещанских вкусов публики достижения основных творческих исканий своего времени.

Наряду с Салоном, продолжавшим придерживаться ложноклассических тенденций искусства предшествующего периода или адаптирующим в своих целях былые достижения романтизма, в течение 70—80-х гг. складывается и более «новаторский» по сравнению с традиционным Салоном вариант отхода от реализма. Он был связан с постепенным нарастанием символических и мистических тенденций в мировоззрении буржуазии, с тягой к условно-стилизованной, псевдомонументальной форме их выражения. Таким было искусство Гюстава Моро и отчасти Пюви де Шаванна. Однако это направление, в отличие от, Англии (поздние прерафаэлиты) и Германии (Бёклин, Штук и другие), во Франции не получило широкого развития.

Искусству Салона и художников-символистов противостояли различные реалистические направления. Их представителями были лучшие мастера французской художественной культуры тех десятилетий. С ними связано творчество и нескольких художников-реалистов, продолжающих в новых условиях тематические традиции реализма 40—50-х гг.— Бастьен-Лепажа, Лермитта и других. Решающее же значение для судеб художественного развития Франции и Западной Европы в целом имели новаторские реалистические искания Эдуарда Мане и Огюста Родена, островыразительное искусство Эдгара Дега и, наконец, творчество группы художников, наиболее

последовательно воплотивших принципы искусства импрессионизма: Клода Моне, Писсарро, Сислея и Ренуара. Эти художники вписали яркую главу в историю реалистического искусства 19 в.

Официальные идеологи и апологеты лицемерно-пошлой, глубоко враждебной искусству псевдокультуры господствующих классов первоначально встречали их творчество злобным глумлением. Но уже в 90—900-х гг. они пытались его фальсифицировать, поднимая на щит именно ограниченные, а не сильные стороны их искусства. Своеобразная противоречивая двойственность идейно-эстетических позиций, порожденных условиями общественной жизни Франции того времени, определила и глубокую противоречивость творчества такого крупного мастера реализма, как Эдуард Мане. Он, по существу, завершил и исчерпал те возможности, которые в рамках буржуазного общества оказались предоставленными для развития полноценной реалистической, стремящейся к художественному обобщению действительности, так называемой тематической живописи. Этим определяются и трагические противоречия в творчестве одного из величайших мастеров европейской скульптуры 19 в. Огюста Родена — художника, страстно борющегося со всеми штампами холодного академизма и с бравурной пошлостью, идейным убожеством салонного буржуазного искусства тех лет, художника, стремящегося к воплощению больших идей и чувств, больших этических и психологических проблем своей эпохи. Все же Роден не сумел найти в современной ему действительности подлинного героя эпохи. В конце своего творческого пути он приходит к символизму и модернизму, которые начали развиваться в конце 19 века (см. том VI).

В какой-то мере черты влияния модернизма, декоративной стилизации сказались и в позднейший период творчества Эдгара Дега — мастера, отличающегося острым интересом к характерным сторонам уклада жизни большого современного капиталистического города, то есть мастера, как и Эдуард Мане, сохраняющего интерес к уловленной в самой жизни

островыразительной сюжетной ситуации, к раскрытию внутреннего состояния изображаемых им людей.

Следует, однако, подчеркнуть, что известный кризис, к которому неизбежно пришло реалистическое искусство этих художников к концу 90-х — началу 900-х гг., никоим образом не может заслонить от нас их художественных достижений 70—80-х гг., блестяще завершающих славные традиции реалистической линии развития французской художественной культуры 19 в.

Двойственный характер художественного прогресса в искусстве Франции 70—80-х гг. по-своему раскрылся в деятельности группы импрессионистов, что особенно явственно сказалось в творчестве Клода Моне — крупнейшего мастера импрессионизма. Именно в искусстве К. Моне интерес к пейзажу перерос в «пейзажное восприятие» действительности, подготовил постепенное превращение образа человека из героя произведения в часть изображаемой природной среды. Пленэр, одно из средств реалистического изображения, на позднем этапе развития импрессионизма (80-е гг.) постепенно превращается в самоцель.

Реалистический характер и художественное обаяние исканий как импрессионизма первого этапа, так и отчасти близких ему Дега и Мане — бесспорны. Нельзя не отметить новаторскую роль импрессионистов и в создании реалистического городского пейзажа, расширившего тем самым возможности этого жанра. Клод Моне, Писсарро, Сислей стремились уловить в своих пейзажах непосредственный трепет жизни природы и найти наиболее точные и гибкие средства ее живописного воплощения. Мане и Дега совершенствовали свое мастерство мгновенного и острого схватывания беспокойно-калейдоскопического ритма жизни большого города, точной фиксации характерных для него персонажей, типов и ситуаций. И в этом отношении их искусство было новым словом в развитии реалистической живописной зоркости восприятия мира. И вместе с тем развитие самодовлеющего интереса к артистической,

профессионально живописной стороне, одностороннее понимание задач художественного мастерства привели искусство импрессионизма в конечном счете к кризису и подготовили переход к следующему этапу буржуазной художественной культуры, связанному с отходом от реализма и опирающемуся в некоторых случаях на формально одностороннюю интерпретацию художественного опыта импрессионизма. И если сам импрессионизм в целом являлся важным Этапом в развитии типичных для 19 в. форм реализма во Франции, он вместе с тем являлся последним его этапом.

Следует помнить, что меру достижений, меру взаимообусловленного переплетения сильных и слабых сторон художников этого поколения следует определять, не только сопоставляя их творчество с псевдоискусством современного им Салона, но и в сравнении с предшествующим этапом прогрессивного развития реализма, то есть с художественной культурой эпохи Бальзака и Стендаля, Делакруа и Домье. В первом случае совершенно явственно выступает принципиально более высокий уровень творчества как собственно импрессионистов, так и Эдуарда Мане и Дега по отношению к «деятельности» различных Бугро, Кабанелей, Эннеров. Во втором же — яснее воспринимаются черты идейной, общественной ограниченности Этого искусства.

Стремление уловить световое состояние изображаемой природной среды, стремление путем все более последовательного (начиная с середины 80-х гг.) применения принципа оптического смешения цвета (*Этот принцип состоял в том, что сложные тона достигались не путем смешения красок на палитре, а путем сопоставления на самом холсте чистых цветов, накладываемых отдельными соседствующими друг с другом мазками, которые сливались в глазу зрителя и создавали нужное живописное ощущение того или другого тона. Техника эта, кстати сказать, известная и раньше многим старым мастерам, повышала светоносность общего тона картины, помогала передавать стихию света, окутывающую изображаемые предметы.*) повысить светоносность, солнечность картины и освободиться от «музейной черноты» имело в данном случае своей оборотной стороной утрату той пластической телесности, материальной весомости, которой обладала реалистическая живопись от Тициана до Делакруа и Курбе. На раннем, однако, этапе своего развития техника импрессионистов: отказ от черного

цвета, переход к цветным теням (что действительно соответствует природе)— необычайно просветлила живопись, придавая пейзажам импрессионистов непосредственную, непредвзятую, правдиво-естественную «свежесть» видения, ощущение мгновенно схваченного впечатления.

Прежде чем перейти к характеристике творчества Эдуарда Мане, Родена и художников-импрессионистов в узком смысле этого слова, необходимо упомянуть, что период самой Парижской коммуны не мог не вызвать кратковременной вспышки искусства боевого, революционного и при всех своих иногда значительных художественных несовершенствах представляющего определенный исторический интерес. Это было главным образом искусство политической сатиры, карикатуры; разгром Коммуны надолго приостановил развитие этого жанра в искусстве.

Среди цветных литографий, выпущенных во время Коммуны, выделяется плакат-листовка Алексиса, изображающая гордо идущую женщину, держащую знамя с надписью: «Права народа Парижской коммуны». К этому аллегорическому образу прибегают и другие художники (Пилотель, Гайяр). Художники выпускают листы, разоблачающие внутренних врагов (А. Беллоге «К вечному позорному столбу»), лицемерие бывших правителей Франции (Альфред Ле Пти «Обещать и исполнять обещания — разные вещи») и многие другие. Художники помогают Коммуне бороться против церкви, за светское воспитание детей, за светскую школу. В одной из своих карикатур Молок показывает, что отделение церкви от государства привело служителей церкви к полному банкротству, и им осталось лишь превратиться в уличных музыкантов («Средства пришли к концу»).

Несмотря на боевую обстановку, в которой работала Коммуна, и короткий срок ее существования, она уделяла большое внимание вопросам искусства. Курбе поручается организовать Федерацию художников, в обязанности которой входила охрана памятников искусства, организация выставок и, главное, широкая пропаганда искусства «через идейно

насыщенную пропагандистскую репродукцию». Разгром Коммуны насильственно пресек эту линию развития во французском искусстве.

Центральной фигурой в развитии живописи 70—80-х гг. становится Эдуард Мане (11832—1883). В отличие от своих друзей-импрессионистов он стремится сохранить как главный, ведущий жанр живописи композиционно законченную картину, где главенствующее место занимает образ человека. В искусстве Мане происходит как бы завершение развития многовековой традиции реалистической сюжетной картины, начало которой было положено еще в эпоху Возрождения. В 60-х гг. Мане сосредоточивает свое внимание главным образом на попытке приспособления и переосмысления применительно к условиям современной жизни и быта принципов композиционного и живописного мастерства предшествующих ему эпох реализма 16—18 вв.; в 70-х гг. его художественный язык существенно меняется. Мане стремится решительно перестроить традиционную систему композиции и всего художественного видения и восприятия мира сообразно с характером той действительности, которую он желает точно и внимательно наблюдать. В этот период в творчестве Мане на смену устойчивой замкнутой композиции, на смену сознательному построению образа приходит принцип непосредственного острого наблюдения и улавливания в самой гуще жизни отдельного момента при помощи своеобразной композиционной «кадрировки». На смену композиции-мизансцене в творчестве Мане, а в дальнейшем с особой остротой в творчестве Дега и Тулуз-Лотрека приходит принцип «кадрированной» композиции.

Эдуард Мане учился у Кутюра в Школе изящных искусств в Париже. Посещения мастерской Кутюра вызвали в молодом художнике отвращение ко всяким академическим и салонным штампам в искусстве. Уже в 1856 г. Мане покидает Кутюра и учится у великих мастеров прошлого, копируя и изучая их работы в Лувре. Одновременно Мане осваивает и опыт своих непосредственных предшественников в развитии французской живописи. Он очень многим обязан Делакруа, который

поддерживал и одобрял на склоне лет творческие искания молодого живописца. В результате в искусстве Мане к 60-м гг. складывается своеобразное противоречие. С одной стороны, пристальное изучение и переосмысление старых реалистов (главным образом венецианцев, испанцев 17 в. и позже Гойи) накладывало своеобразный музейный отпечаток на некоторые его ранние картины; таковы «Старый музыкант» (1862; Вашингтон, Национальная галлерея), «Испанский певец» (1860; Нью-Йорк, Метрополитен-музей), отчасти «Мальчик с собакой» (1860; Париж, собрание Гольдшмидт-Ротшильд). Вместе с тем в работах этого периода проявляет себя и другая ведущая тенденция — обращение к точному наблюдению жизни, к раскрытию ее эстетической выразительности. Обе тенденции по-разному переплетаются и в «Завтраке на траве», и в «Олимпии», и в «Музыке в Тюильри» (1862; Лондон, Национальная галлерея), и в таких его очаровательных картинах 60-х гг., как «Мальчик-флейтист».



Эдуард Мане. Мальчик с собакой. Фрагмент. См. илл. 87.

илл. 86



Эдуард Мане. Мальчик с собакой. I860 г. Париж, собрание Гольдшмидт-Ротшилъд.

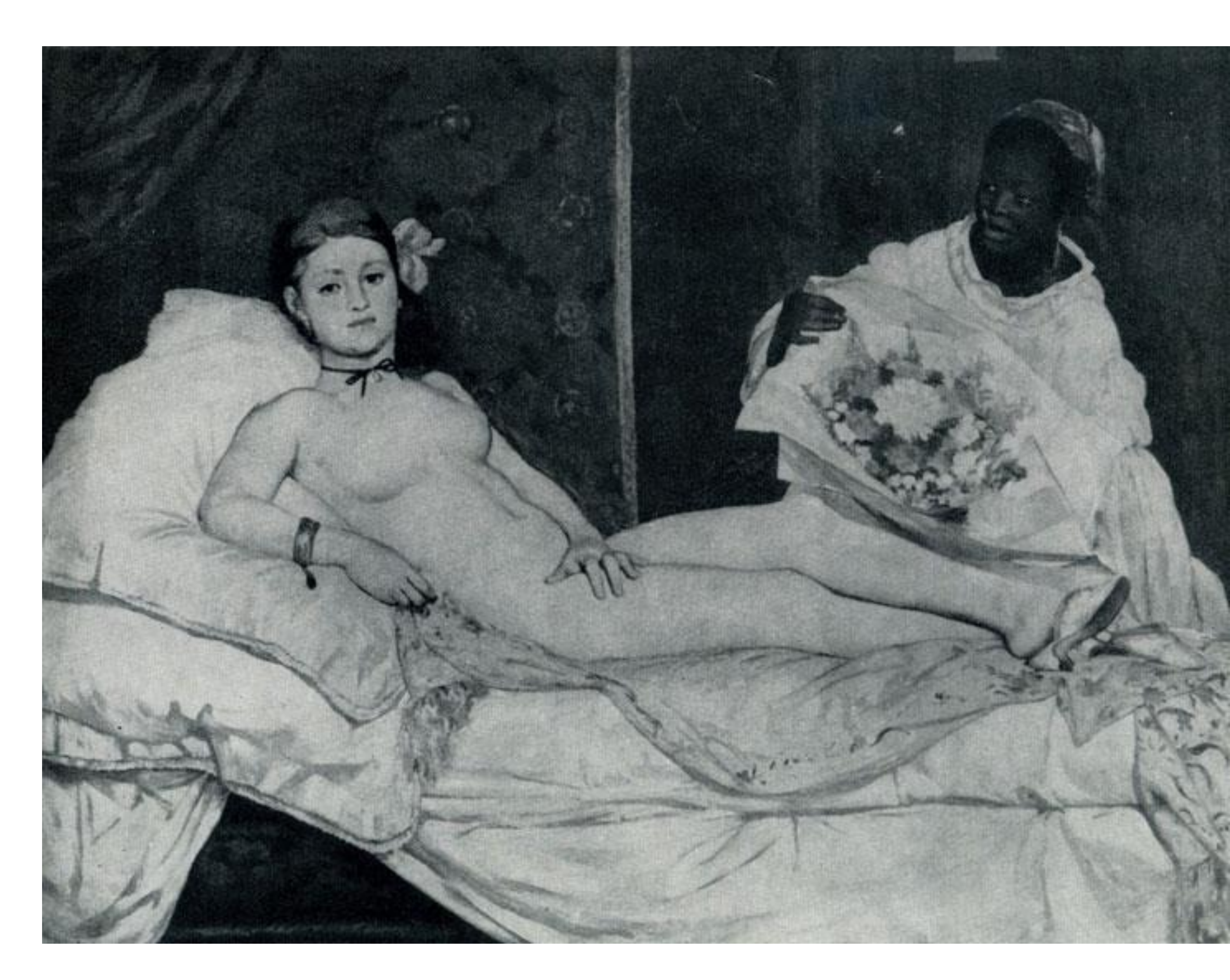
илл. 87

Одна из ранних его работ «Портрет родителей» (Салон 1861 г.) представляет собой точную, почти беспощадную реалистическую фиксацию внешнего облика и склада характера престарелой пары. Эстетическая значимость приобретается Здесь не только благодаря проникновению в духовный мир этих двух персонажей, но и вследствие своеобразного сочетания точной и почти беспощадной наблюдательности с ярким богатством живописной разработки, показывающей прекрасное знание живописных традиций Делакруа. Это влияние особенно заметно в картине «Любитель абсента» (1859; Копенгаген, Глиптотека). Правда, в этой однофигурной композиции, изображающей в беспокойно сумрачной цвето-световой среде романтически закутанного в темный плащ персонажа, главное внимание сосредоточено не на непосредственной передаче порывов чувств или приподнятого эмоционального состояния героя, а на общей характерной выразительности силуэта фигуры и на действительно блестяще вписанном в общий приглушенный тон картины зеленоватом, ядовито мерцающем бокале с абсентом; романтическая приподнятость, внешняя драматизация образа были органически чужды молодому художнику, ищущему более косвенных и вместе с тем более острых форм выражения эмоциональной стороны образа.

Первым программным произведением художника явился его «Завтрак на траве» (1863; Лувр) — произведение, весьма типичное для раннего Мане. В «Завтраке на траве» он берет сюжетную ситуацию, хотя отнюдь не обычную с точки зрения повседневного быта, но в то же время лишенную какой бы то ни было особой значительности. Эту картину можно рассматривать как изображение завтрака двух художников, возможно, со своими натурщицами на лоне природы (*На деле для картины художнику позировали его брат Эжен Мане и Ф. Ленхоф. Одна из женщин действительно натурщица - Викторина Меран, которую Э. Мане часто писал.*). Одна из молодых женщин вошла в ручей. Вторая, раздетая, сидит в компании двух мужчин, одетых согласно моде, принятой в артистических кругах того времени. Сам мотив сопоставления одетого мужского и обнаженного женского тела тради-ционен

и восходит к висящему в Лувре «Сельскому концерту» Джорджоне. Композиционная группировка фигур почти полностью воспроизводит известную ренес-сансную гравюру Маркантонио Раймонди с картона Рафаэля. Эдуард Мане этой картиной как бы полемически утверждал два взаимосвязанных друг с другом положения. Первое — необходимость для преодоления штампов салонного искусства, утративших действительную связь с большой художественной традицией, прямого обращения к реализму Возрождения и 17 в., то есть подлинным первоистокам реалистического искусства нового времени. Второе положение — право и обязанность художника изображать персонажи, как бы выхваченные из окружающей художника повседневной жизни. В этом сочетании было известное противоречие. Новый этап реализма не мог быть, в частности, достигнут путем заполнения старых композиционных схем современными типами и характерами, и в дальнейшем Эдуард Мане преодолел эту своеобразную двойственность принципов живописи своего первого периода.

Несмотря на традиционность сюжетного мотива и композиции, картина вызвала скандал у тогдашней буржуазной публики, хотя по своему характеру «Завтрак на траве» Эдуарда Мане стоял не только художественно, но, если так можно выразиться, морально несоизмеримо выше изображенных в нарочито соблазнительных позах всяческих нагих мифологических красавиц на картинах салонных мастеров. Публику, однако, шокировала раздетость женского тела, сопоставленная со столь прозаически бытовым, современным мужским костюмом. В собственно же живописном отношении «Завтрак» был написан в компромиссной, характерной для 60-х гг. манере, в которой еще непреодоленная привычка к темным асфальтовым краскам, к черным теням сочеталась с еще не всегда последовательным, но все более прорывающимся обращением к пленэрному освещению, к открытому цвету. Интерес к новым живописным проблемам ощущается в большей мере, чем в картине, в очень живом предварительном акварельном эскизе этой композиции.



Эдуард Мане. Олимпия. 1863 г. Париж, Лувр.

илл. 88

В «Олимпии» (1863; Салон 1865 г.; Лувр) Мане, казалось бы, обратился к привычным композиционным традициям. Изображение возлежащей прекрасной обнаженной женщины встречается и у Джорджоне и у Тициана (*Сохранилась копия-набросок Эдуарда Мане с «Венеры Урбинской» Тициана.*), разрабатывается и Рембрандтом и Веласкесом. Однако вслед за Гойей («Обнаженная маха») Мане решительно отметает мифологическую мотивировку сюжета, трактовку образа, принятую венецианцами и хотя бы формально сохраненную

Веласкесом («Венера с зеркалом»). «Олимпия» Мане —не поэтически преображенный образ женской красоты, а выразительный по живописному мастерству портрет, точно и даже холодно-жестко передающий сходство. И действительно, Мане в «Олимпии» воплотил облик своей постоянной натурщицы Викторины Меран. С почти беспощадной правдивостью передает художник бледность тела молодой женщины 19 в., боящейся загара, не занимающейся спортом. Если старые мастера стремились выявить поэтическую красоту нагого тела, музыкальность и гармонию его ритмов, то Мане в изображении раздетой молодой женщины скорее подчеркивает мотивы жизненной характерности, принципиально отказываясь от какой бы то ни было поэтической идеализации. Так, полный музыкальной чистоты жест левой руки джорджоневской Венеры здесь обрел почти вульгарный в своей безразличности оттенок. Чрезвычайно характерен и равнодушный взгляд натурщицы, внимательно фиксирующий зрителя, столь противоположный отчужденности, погруженности в себя Венеры Джорджоне и чувственной мечтательности «Венеры Урбинской» Тициана.

В «Олимпии» Эдуарда Мане, собственно, уже содержатся элементы перехода художника к следующему этапу своего развития. Композиционная схема, позаимствованная у старых мастеров, в значительной мере переосмыслена более современным и прозаически наблюдательным и живописно артистическим видением мира. Непринужденная, уравновешенная композиционная гармония старых мастеров все более разрушается сопоставлением мгновенно схваченных острых контрастов. Так неожиданно сталкивается статика как бы позирующей натурщицы и мотив переходности движения в изображениях негритянки и изгибающего спину черного кота. Существенно меняется у Мане и сама техника живописи, отражающая новое понимание образных задач художественного языка искусства (процесс завершается полностью лишь в работах 70-х гг). Эдуард Мане, так же как и Клод Моне, Писсарро и вообще вся группа импрессионистов, окончательно отказывается от системы старой живописи, такой, какой она сложилась к 17 в. (подмалевок, пропись,

лессировка), с ее строгой дисциплиной и четкой последовательностью формирования живописного изображения. Картина теперь пишется техникой «а-ля прима», более непосредственно эмоциональной, тесно связанной с живописными наблюдениями и ощущениями художника, но и вместе с тем более этюдной, эскизной по сравнению с живописью старых мастеров.



Эдуард Мане. Флейтист. 1866 г. Париж, Лувр.

илл. 91

Период, переходный от раннего к зрелому, занимает у Мане всю вторую половину 60-х гг. В «Флейтисте» (1866; Лувр) Мане решительно отказывается от приспособления приемов композиции старых мастеров к изображению современных характеров и персонажей.

На мягком нейтральном оливково-сером фоне четко выступает абрис мальчика-флейтиста, стремительно живым жестом поднесшего к губам свою флейту. Острая жизненная выразительность мгновенно схваченного движения; тонкая ритмичная перекличка ряда золотых пуговиц на черно-синем мундире и легкого бега пальцев по черным дырочкам флейты создают то особое сочетание изящной артистичности и точной жизненной наблюдательности, которое составляет очарование большинства произведений зрелого Мане. И хотя манера живописи достаточно плотна, цвет весом и художник еще не обратился к пленэрному живописному решению, «Мальчик-флейтист» в большей мере предвосхищает зрелый период мастера, чем некоторые более сложные многофигурные композиции этих же лет. Так, картина «Балкон» (ок. 1868—1869; Лувр) (деталь), представляющая собой современное переосмысление гойевского полотна «Махи на балконе», все еще относительно статично уравновешена и стоит ближе к «Олимпии», чем к работам 70-х гг.



Эдуард Мане. Балкон. Фрагмент. Ок. 1868—1869 гг. Париж, Лувр.

илл. 89

С конца 60-х и в течение 70-х гг. в работах Мане намечается новое для французского искусства понимание портретного жанра. С ранним периодом творчества Мане еще связан его портрет молодого Эмиля Золя — друга и поклонника художника (1868; Лувр). Мане стремится в непринужденной позе писателя, сидящего у стола и на мгновение отвлекшегося от чтения книги, добиться ощущения непосредственной жизненной убедительности образа, свободы его от какого бы то ни было нарочитого позирования. Характер деятельности представленного персонажа, его художественные вкусы и пристрастия, а также, может быть, и пристрастия самого Мане переданы и в детально выписанном «творческом» беспорядке стола, заваленного бумагами, и в развешанных на стенах произведениях: цветной японской гравюре, острой и выразительной, изображении «Олимпии» самого Мане, полузакрывающей собой большую гравюру с веласкесовского «Вакха». Особенно примечательно включение в картину японской гравюры. Увлечение японским искусством 18—19 вв.—характерная черта того времени. Это искусство своеобразной перспективой и динамизмом, особой, не столько построенной, сколько «скадрированной» композицией было близко и созвучно исканиям таких художников, как, например, Э. Мане, Дега, а также Тулуз-Лотрек, чье творчество, однако, и по времени и особенно по манере исполнения связано со следующим этапом истории французского искусства.

В дальнейшем Мане все чаще будет отходить от обстоятельной трактовки деталей той среды, которая окружает портретируемое лицо. В полном нервной динамики портрете поэта Малларме (1876; Лувр) художник, концентрируя свое внимание на как бы подсмотренном беспокойно задумчивом жесте поэта, опустившего на стол руку с дымящейся сигарой и вопрошающе прислушивающегося к своим мыслям, достигает большой экспрессии в передаче беспокойной мечтательности духовного склада поэта. При всей, казалось бы, эскизности главное в характере Малларме, в его душевном настроении схвачено художником с большой убедительностью и лаконичной точностью. Углубленная, всесторонняя характеристика существенно устойчивых особенностей

внутреннего нравственного мира личности, которая была так характерна и для портретов Давида и для лучших портретов Энгра, здесь заменяется более остро схваченной, более непосредственной, но и более мгновенно преходящей характеристикой. Таков полный изящества пастельный портрет Джорджа Мура (1879; Нью-Йорк, Метрополитен-музей), нежно поэтичный портрет Берты Моризо с веером (1872; Лувр).



Эдуард Мане. Портрет Джорджа Мура. Пастель. 1879 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

илл. 95

Значительно менее плодотворными оказались искания Мане, связанные с темами современной истории и большими событиями общественной жизни. Слишком Эти проблемы были чужды его художественному дарованию, кругу его идей и

представлений о жизни. Так, обращение Э. Мане к событиям Гражданской войны между Севером и Югом Соединенных Штатов Америки свелось к изображению боевого эпизода потопления северянами корсарского судна южан («Битва «Кир-сежа» с «Алабамой»; 1864; Нью-Йорк, Метрополитен-музей). К тому же и сам Эпизод превращен художником, по существу, в пейзаж, где сами суда выполняют роль обыкновенного пейзажного стаффажа. «Казнь Максимилиана» (1867 г.; Манхейм, Кунстхалле), хотя и выгодно отличается своей почти прозаической естественностью от парадных псевдоисторических композиций Салона, по существу, носит характер жанрового эскиза, лишенного какого бы то ни было интереса к конфликту борющихся в Мексике сил или хотя бы чувства драматизма самого события.

К темам современной истории Мане обращается и в дни Парижской коммуны, в сцене расстрела коммунаров («Расстрел коммунаров», акварель, 1871; Будапешт, Музей изобразительных искусств). Следует подчеркнуть, что сочувственное отношение к коммунарам безусловно делает честь художнику, обычно сторонившемуся участия в политической жизни. Однако и здесь мастер, на самом деле повторяя композиционную схему «Казни Максимилиана», ограничивается наброском, не передающим смысла событий Коммуны — жестокой непримиримости столкновения двух миров.

В дальнейшем Мане больше не обращается к внутренне чуждому ему историческому жанру, сосредоточиваясь преимущественно на раскрытии художественно выразительного начала в эпизодах, выхваченных из потока окружающей его повседневной жизни. Он отбирает в этом потоке жизни отдельные особо характерные моменты, выискивает наиболее выразительную точку зрения, так сказать, ракурс восприятия, находит с безошибочным мастерством наиболее композиционно экспрессивное и артистически неожиданное решение схваченного эпизода.

Прелесть большинства картин Мане этого периода не в значительности события, а именно в остроумной зоркости художника к оттенкам жизни. Так, «Нана» (1877; Гамбург, Художественный музей) с формально сюжетной точки зрения есть всего лишь изображение довольно банального эпизода: полуодетая молодая женщина завершает свой туалет в присутствии непринужденно сидящего на кушетке одетого в вечерний костюм пожилого «покровителя». Однако изящная легкость подвижных ритмов картины, противопоставление строгой вертикали высокой подставки зеркала гибкости фигурки полуодетой женщины, перед ним стоящей, пушистость матово мерцающих золотистых волос, тусклый блеск зеркала, бездумная оживленность ее больших сияющих глаз — полны очарования. Несколько иронический прием срезывания рамой фигуры покровителя, показанного как бы между прочим, придает особый, чуть насмешливый оттенок этой столь незначительной по сюжету и столь тонкой в своей наблюдательности картине.



Эдуард Мане. Выход из Булонского порта. 1864 г. Чикаго, Институт искусств.

илл. 90



Эдуард Мане. В лодке (Аржантей). 1874 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

илл. 92

Прекрасным примером пленэрной групповой композиции является «В лодке» (1874, Салон 1879 г.; Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Резкая кривая абриса кормы парусной лодки, сдержанная энергия движения рулевого, мечтательная грация сидящей в профиль дамы, прозрачность воздуха,

ощущение свежего ветра и скользящего движения лодки образуют полную легкой радостности и свежести картину. Динамичный характер композиций 70-х гг. особенно наглядно выступает при сопоставлении этой работы с лучшими произведениями (в том числе пейзажами — такими, например, как «Выход из Булонского порта», 1864; Чикаго, Институт искусств), исполненными в 60-х гг.

Мастерство, с которым Мане умеет выделить и подчеркнуть характерное в изменчиво-подвижной смене жизненных ситуаций, изящно и тонко воплощено в его сценке «У папаши Латюиля» (название популярного в свое время загородного трактирчика) (1879; Турне, Музей). Чуть жеманная сдержанность женщины, слегка неуверенная, веселая непринужденность молодого человека; легкая игра солнца в свежей зелени листвы садика, застывшая фигура пожилого официанта, как бы позирующего перед фотографом и своей неподвижностью оттеняющего оживленность группы на аванплане, придают особое очарование этой с мягким юмором и неподдельным удовольствием изображенной сценке.



Эдуард Мане. У папаши Латюиля. 1879 г. Турне, Музей.

илл. 93

Мастерство мгновенно и точно схваченной ситуации, всегда характерной, всегда жизненно типичной, видно и в «Подавальщице пива» (1879; Лондон, Национальная галлерея), и в непринужденно переданном мотиве беседующей пары «В зимнем саду» (1878; Берлин, Национальная

галлерея), и во многих других композициях Мане. Передача мгновенного и вместе с тем характерного чувствуется и в пейзажах и в серии напоенных светом, то мечтательно-чувственных, то островыразительных женских портретах и набросках: в поясном этюде обнаженной белокурой женщины (ок. 1875; Лувр), в портрете одетой в черное Берты Моризо, глядящей на зрителя своими влажно-лучистыми темными глазами (1872; Париж, бывшее собрание Руар), в «Читающей журнал» (ок. 1879; Чикаго, частное собрание) и др.



Эдуард Мане. Улица Монье в Париже, украшенная флагами. 1878 г. Иппер-вилъ (США), собрание Меллон.

илл. 94

Особое место в живописи Мане занимают его натюрморты. В своем раннем натюрморте «Пионы» (1864—1865; Лувр) мастер в выступающем из темного фона букете красных и розово-белых пионов группирует только распускающиеся бутоны и цветы, пышно раскрывшиеся и полуувядшие, начавшие осыпать свои лепестки на скатерть стола. В более поздних натюрмортах, отличающихся непринужденной Эскизностью, Мане стремится передать сияние цветов, окутанных пронизанной светом атмосферой, легкий трепет их жизни («Розы в хрустальном бокале»; 1882—1883; Глазго, собрание Гау).



Эдуард Мане. Бар в Фоли-Бержер. Фрагмент. 1881—1882 гг. Лондон, Институт Курто.

илл. 96



Эдуард Мане. Бар в Фоли-Бержер. Фрагмент. 1881—1882 гг. Лондон, Институт Курто

цв. илл. стр. 88-89

В последние годы жизни Э. Мане, видимо, испытывает известное неудовлетворение достигнутыми результатами и стремится на новой основе, на ином уровне мастерства вернуться к созданию больших законченных сюжетных композиций. В 1881—1882 гг. он пишет свою самую значительную и по замыслу и по размеру картину «Бар в Фоли-Бержер» (Лондон, Институт Курто). Мане здесь переходит к новому, оборванному смертью (художник был уже тяжело болен, когда писал эту картину) этапу развития своего искусства, стремясь создать «законченную», «устойчивую», «картинную» композицию. Не отказываясь от накопленного в 70-е гг. мастерства в передаче непосредственно схваченной ситуации, он вместе с тем как бы возвращается к опыту своих более уравновешенных композиционных решений 60-х гг. Однако это впечатление обманчиво: в композиции «Бара в Фоли-Бержер» не чувствуется никаких «музейных» реминисценций, столь заметных в работах 60-х гг. Мане ставит в центре картины фигуру молодой женщины — продавщицы, повернутой в фас к зрителю. Чуть усталая красивая блондинка, одетая в темное платье с глубоким вырезом, выступает на фоне огромного зеркала, занимающего всю стену за ее спиной.

В этом зеркале зритель видит мерцающее зарево газовых лампионов, смутно неопределенные мелькания лиц, туалетов сидящей за столиками публики. Девушка же повернута лицом к залу, в котором как бы расположен и сам зритель. Этот прием придает всей композиции, такой, казалось бы, традиционной и уравновешенной, неожиданную зыбкость, порождая сопоставления мира реального и отраженного. Да и сама центральная ось композиции в картине получает неожиданный сдвиг. Художник резко смещает отражение девушки в зеркале вправо, перенося тем самым внимание зрителя в правый угол картины. Там, согласно излюбленному в 70-х гг. приему, рама картины обрезает показанную в зеркале фигуру мужчины в цилиндре, беседующего с продавщицей. Так в композиции переплетаются и принцип фронтальной симметричности и ее динамического смещения в сторону, и неожиданного ее «обрыва», то есть совмещаются принцип

устойчивости композиционного целого и принцип выхватывания из целостного течения жизни ее отдельного фрагмента.

Было бы неверно также думать, что «Бар в Фоли-Бержер» представляет собой лишь внешнюю монументализацию малозначительного, лишенного существенного содержания сюжета. Художник в этой композиции как бы стремится возродить в новых условиях ту косвенную ассоциативность идей, сочетаемую с непосредственной художественной содержательностью самой живописной формы, которая в 19 в., с утверждением жизненно значительного сюжета, правдиво и точно разработанного, иногда оказывалась оттесненной на второй план. Одинокая фигура молодой, цветущей, но внутренне утомленной и безразличной к окружающему женщины, ее неопределенно скользящий взгляд, обращенный в пустоту, ее отчужденность от шумного, иллюзорно праздничного маскарада жизни, мелькающего в большом зеркале за ее спиной, вносит неожиданный значительный смысловой и эмоциональный оттенок в эту композицию.

Глаз зрителя наслаждается нежной свежестью двух роз, поставленных на стойку бара в искрящийся прохладно-льдистыми гранями хрустальный бокал; и тут же переходит к сопоставлению этих расцветающих цветов с полуувядшей в душной атмосфере зала розой, приколотой к вырезу платья продавщицы. Свежая кожа ее полуобнаженной груди и шеи также неожиданно контрастирует с устало скользящим взглядом ее безразличного лица. Внутренняя содержательность картины выступает особенно ясно при знакомстве с первоначальным эскизом композиции (1881; Вена, собрание Эйслера), где внимание художника еще ограничивается лишь живой и непосредственно жанровой передачей облика молодой женщины, беседующей с подошедшим к стойке бара клиентом.

В целом наследие Эдуарда Мане имеет два аспекта, особенно явственно выраженных именно в его последней большой работе. С одной стороны, он завершает и

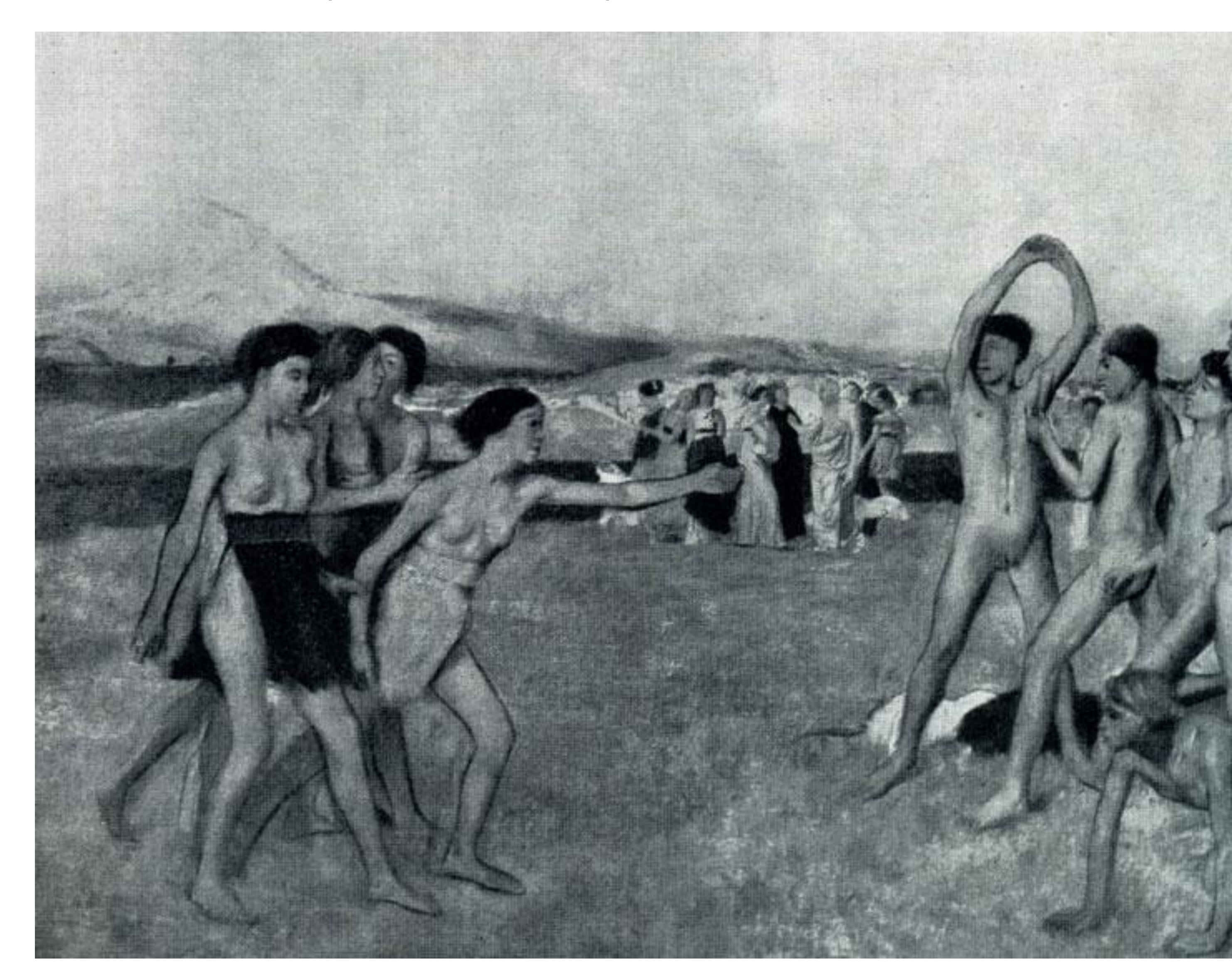
исчерпывает собой развитие классических реалистических традиций французского искусства 19 в., с другой — в его искусстве заложены первые ростки тех проблем, которые будут разрабатываться искателями нового реализма в западном искусстве 20 в.

Творчество Эдуарда Мане развивалось в ином направлении, чем творчество мастеров собственно импрессионистического направления. В этом отношении оно стоит особняком в истории реалистической французской живописи 70—80-х гг. Все же он не вполне одинок. В направлении, близком к творчеству Эдуарда Мане, развивалось менее значительное, но не лишенное известного лирического очарования дарование Берты Моризо (1841—1895). Свежестью и задушевностью настроения отличается ее картина «У колыбели» (1873; Лувр), выполненная в мягких светлых тонах, свободной и легкой кистью. Типичным примером пленэрного изображения человеческой фигуры в пейзажной среде может служить картина «Под деревьями» (1874; Париж, частное собрание).

Не может быть полностью отождествлено с импрессионизмом и искусство Эдгара Дега (точнее — Илера Жермена Эдгара де Га; 1834—1917).

Дега, выходец из старинной банкирской семьи, учился некоторое время у последователя Энгра — Ламота. Однако молодой художник бросает Школу изящных искусств и едет в 1856 г. на два года в Италию, где тщательно изучает не только наследие 16 в., но и творчество мастеров раннего Возрождения. Поклонник точного и выразительного рисунка, глубокий почитатель Энгра, молодой Дега считает своим идеалом «дух и человеческий жар Мантеньи в соединении с живостью и красочностью Веронезе». Ранние работы Дега отличаются своим иногда резким и всегда точным рисунком. Если его портретные зарисовки брата (1856—1857) и в особенности отличающаяся выразительностью голова баронессы Беллели (1859; все в Кабинете эстампов Лувра) раскрывают незаурядную зоркость художника и благородно-

сдержанное мастерство исполнения, то в профильном живописном портрете итальянской нищенки (1857; частное собрание) сказываются безжалостная наблюдательность и немного жесткая реалистическая правдивость исполнения.



Эдгар Дега. Спартанские девушки вызывают на состязание юношей. 1860 г. Лондон, Институт Курто.

илл. 97

По возвращении в Париж Дега обращается к исторической теме, однако придавая ей необычную для салонной живописи тех лет трактовку. Так, в картине «Спартанские девушки

вызывают на состязание юношей» (1860; Лондон, Институт Курто) Дега, отбрасывая условную идеализацию античности, стремится увидеть ее такой, какой она могла быть в своей реальной жизненности. Отсюда угловатые движения подростков, изображенных в самом что ни на есть прозаически повседневном пейзаже.

60-е гг. были временем постепенного формирования художественного языка, художественного видения мира молодого художника. К этому времени наряду с менее значительными историческими композициями, вроде «Семирамиды» (1861; Лувр), относится несколько портретов, в которых и оттачивалась зоркая наблюдательность и гибкое реалистическое мастерство Дега («Голова молодой женщины», ок. 1867; Лувр).

Дега — внимательный наблюдатель, быстро и точно схватывая все характерно-выразительное в беспокойной калейдоскопической смене жизненных ситуаций, передавая ритм жизни большого города, создает своеобразный вариант бытового жанра, посвященный капиталистическому городу.

Некоторым его работам свойственна почти фотографическая бесстрастность персонажей. Таков, например, при всем сдержанном утонченном благородстве холодной голубоватой гаммы «Урок танцев» (ок. 1874; Лувр). С прозаической точностью фиксируются профессиональные движения балерин, проходящих обучение у старичка-танцмейстера. В таких же работах, как жанровый портрет виконта Лепика с дочерьми на площади Согласия (1873), трезвая прозаичность фиксации жизни преодолевается благодаря выразительной динамике композиции, необычайной, почти гротескной резкости передачи характера Лепика, то есть путем художественно острого и резкого выявления характерно-выразительного начала в жизни.



Эдгар Дега. Площадь Согласия в Париже (портрет виконта Лепика и его дочерей). 1873 г.

илл. 98

Для картин Дега начиная с 70-х гг. также очень типично умение найти неожиданно свежую точку зрения на изображаемое событие, решительно ломающую традиционные каноны академически построенных композиций. Так, в «Музыкантах оркестра» (1872; Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт) Дега контрастно сопоставляет крупные головы музыкантов (они даны надвинутым на зрителя планом) и — сразу переходя к заднему плану,— маленькую фигурку кланяющейся со сцены танцовщицы. Интерес к

выразительному движению и его точной и подчеркнуто заостренной передаче проявился и в многочисленных эскизных статуэтках танцовщиц, создаваемых художником и дающих ему возможность точнее схватить характер движения, так сказать, его логику.



Эдгар Дега. На скачках. Жокеи-любители возле экипажа. 1877—1880 гг. Париж, Лувр.

илл. 99



Эдгар Дега. Испанский танец. Бронза. 1882—1895 гг. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

илл. 102



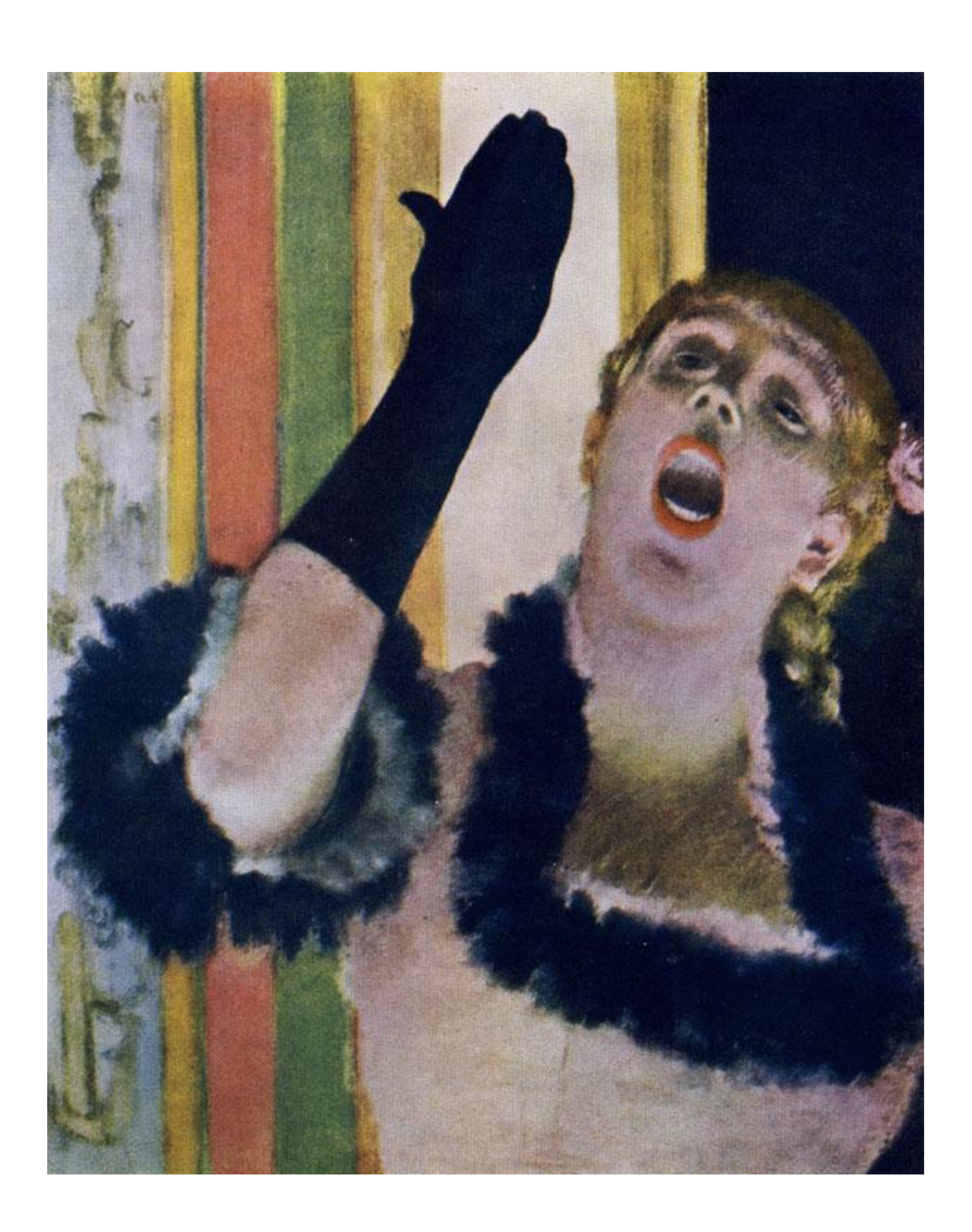
Эдгар Дега. Жокеи перед скачкой. Ок. 1881 г. Шотландия, собрание Кэрджилл.

илл. 103

Интерес к узкопрофессиональной характерности движений, поз, жестов, свобода от какой-либо поэтизации — характерная черта ряда полотен Дега, посвященных скачкам. Достаточно сравнить почти репортерскую точность в анализе профессиональной стороны дела в его «Проездке скаковых лошадей» (70-е гг.; ГМИИ) с образом стремительного порыва скачущих всадников в «Скачках в Эпсоме» Жерико, чтобы ощутить ограниченную сторону аналитически наблюдательного искусства Дега. Не случайно его пастель, в которой он пытается передать поэзию танца, «Балерина на сцене» (1876—1878; Лувр), не относится к числу его наиболее значительных произведений.

И вместе с тем при всей своей специфической односторонности и, может быть, в связи с этой односторонностью искусство Дега обладает особой силой, художественной убедительностью и содержательностью. В своих наиболее значительных картинах Дега с большим мастерством раскрывает в косвенно ассоциативной форме сложный мир внутреннего состояния человека, атмосферу отчужденности и одиночества, столь характерные для общества, в котором живет Дега.

Так, уже в небольшой картине «Танцовщица перед фотографом» (70-е гг.; ГМИИ) Дега изобразил одинокую фигурку танцовщицы из кордебалета, застывшей в хмуром тусклом ателье в заученно беспомощной танцевальной позе перед громоздкой тумбой тогдашнего павильонного фотографического аппарата. Почти гротескной остротой характеристики отличается его пастель «Певица из кафе» (1878; Кембридж (США), музей Фогг).



Эдгар Дега. Певица из кафе. Пастель. 1878 г. Кембридж (США), музей Фогг

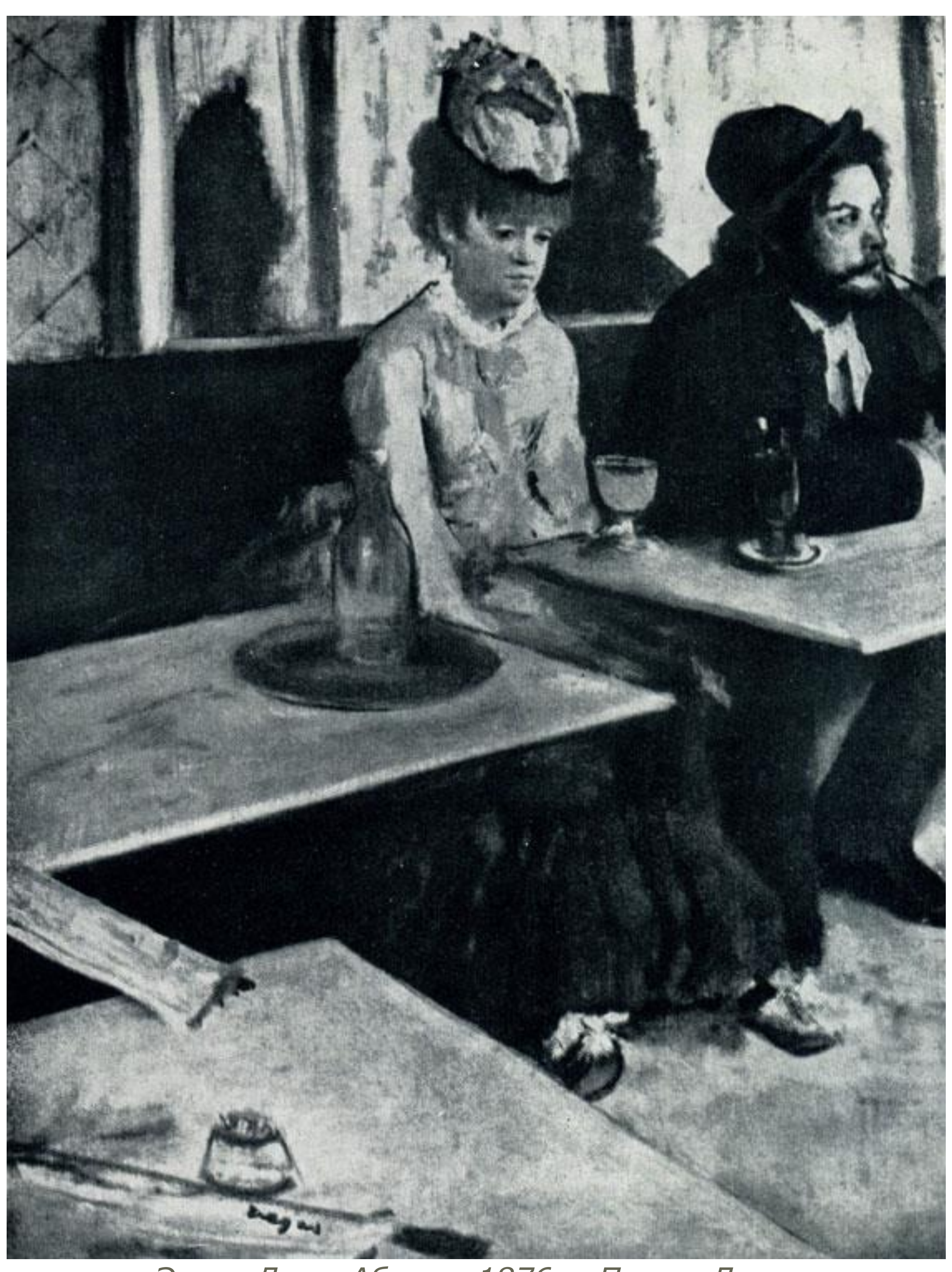
цв. илл. стр. 96-97

Дух горечи и одинокой безнадежности с особой силой сумел выразить Дега в своем «Абсенте» (1876; Лувр). В тусклом освещении уголка пустого кафе Дега изобразил две одинокие фигуры мужчины и женщины, полных неопределенного унылого безразличия друг к другу и к окружающей их пустоте. Усталое беспокойство фактуры, как бы пыльная вялость колорита, однотонность которого едва нарушается цветом полувыцветшей розовой кофты женщины, мутное, зеленоватое мерцание бокала с абсентом удивительно гармонируют с печальной безнадежностью лица женщины, с ее поникшей позой, с сумрачной задумчивостью бледного, одутловатого лица бородатого мужчины.



Эдгар Дега. Портрет молодой женщины. Ок. 1867 г. Париж, Лувр.

илл. 100



Эдгар Дега. Абсент. 1876 г. Париж,Лувр.

илл. 101

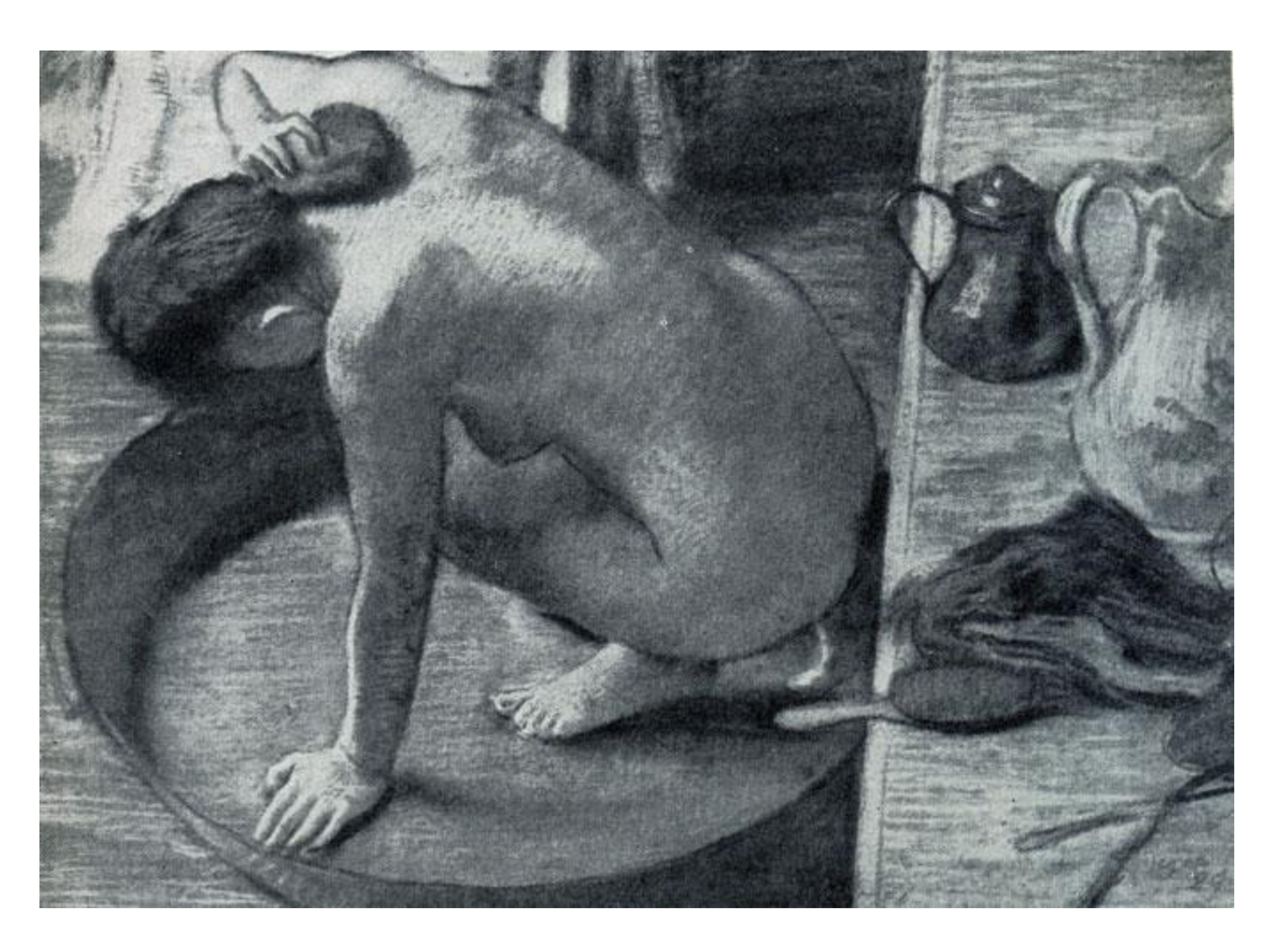
И в других лучших работах Дега также явственно звучит, как это было в «Абсенте», тема одиночества и безнадежности, тема чуждости и враждебности человеку жизни большого капиталистического города. В какой-то мере к этой линии в творчестве Дега могут быть отнесены и его «Гладильщицы белья» (ок. 1884; Лувр), передающие ощущение безрадостной тяжести труда, и некоторые другие композиции.



Эдгар Дега. Танцовщицы в фойе. Пастель. 1879 г. Париж, частное собрание.

илл. 104

Интерес Дега к характеру человека, к своеобразной выразительности его поведения, мастерство динамической композиции, заменяющей традиционно построенную композицию принципом нахождения наиболее выразительной точки зрения как бы в самом движении жизни, отличают его искусство от более созерцательного подхода к миру К. Моне, Сислея да в известной мере и Ренуара. Такова его более ранняя «Контора по приему хлопка в Новом Орлеане» (1873; По, Музей), вызвавшая естественной жизненностью и общей правдивостью своего решения восхищение Э. Гонкура. Остротой восприятия, точной выразительностью в передаче характера движения отличается и картина, изображающая акробатку под куполом цирка («Мисс Ла-Ла в цирке Фернандо», 1879; Лондон, Национальная галлерея). Таковы и выполненные пастелью «Танцовщицы в фойе» (1879; Париж, частное собрание) — блестящий анализ смены разнохарактерных движений в пределах одного сюжетного мотива. Иногда этот прием сближает Дега с Ватто, с характерным для него вниманием к оттенкам одного и того же мотива движения. Однако достаточно сравнить рисунок Ватто, где изображена серия движений скрипача, держащего под мышкой свой инструмент, с упомянутой композицией Дега, чтобы почувствовать всю противоположность концепции Ватто и Дега. Ватто стремится уловить зыбкую переходность одного движения в другое, так сказать, ее полутона, что чувствуется в изящных тонких вариациях перехода одного движения в другое у персонажей его галантных празднеств. Чуткость к бесконечно малым, ускользающим оттенкам присуща Ватто. Дега же свойственна резкая контрастная смена мотивов движения. Он стремится к их сопоставлению и столкновению — порывисто резкому, доходящему до угловатости. Он улавливает динамическое развитие сменяющихся мотивов, соответствующих лихорадочной смене явлений современной ему жизни.



Эдгар Дега. Купанье. Пастель. 1886 г. Париж, Лувр.

илл. 105

С конца 80-х — начала 90-х гг. в творчестве Дега намечается некоторое нарастание декоративных мотивов, связанных с ослаблением реалистической силы и зоркости его художественного восприятия. Если в его посвященных обнаженному телу композициях начала 80-х гг., например в «Женщине, выходящей из ванны» (1883; Париж, бывшее собрание Руар), передача жизненной выразительности движения интересует художника гораздо больше, чем изображение женской красоты, то к концу 80-х гг. позиция художника заметно видоизменяется. В пастели «Купанье» (1886; Лувр) внимание Дега в равной мере занимают и формально изящное вписывание склонившейся фигуры

купальщицы в круг ванны-таза и передача гибкой грации ее молодого тела. В 90-е гг. моменты формально выразительного, ритмического построения композиции, тяга к связанной с влиянием модерна плоскостно-декоративной трактовке образа лишают работы Дега их былой реалистической убедительности. Искусство стареющего мастера все более и более приобретает декоративный характер.

Наиболее последовательно-программно все сильные и ограниченные стороны импрессионизма, все логические этапы его развития воплотились в творчестве Клода Оскара Моне (1840—1926).



Эжен Буден. Морской порт. 1872 г.

илл. 81

Сын скромного бакалейщика, переехавшего из Парижа в Руан, юный Моне сначала учился у жившего в Руане пейзажиста Эжена Будена (1824—1898). Буден был одним из создателей пленэрного реалистического пейзажа. Скромным по формату пейзажам Будена, которые он начал выставлять с 1859 г., присуще очарование ясных и простых ритмов природы его родной Нормандии и вообще всего побережья северной Франции и Бельгии. Тонкое чувство поэзии влажного серебристого воздуха, высоких прозрачных облаков, скользящего мерцающего света подготовило появление импрессионизма. Хороши его работы 60—70-х гг., например «Морской порт» (1872). Позже его искусство утратило свою непосредственную свежесть, стало более условным и монотонным. Буден сумел привить будущему художнику любовь к натуре, ее внимательному наблюдению и правдивой ее передаче. В дальнейшем К. Моне переезжает в Париж. Посещение мастерской посредственного живописца академического направления П. Глейра уже не могло сбить с пути молодого художника. Гораздо больше, чем занятия у Глейра, дало Моне общение с группой молодых художников, ярых критиков салонного академизма и поклонников искусства Курбе, Милле и барбизонцев, собиравшихся в скромном «Кабачке мучеников».

В работах 60-х гг. К. Моне еще не сосредоточивает своего внимания на чистом пейзаже. Человеческая фигура занимает важное место в его живописи. Таково его написанное в рост портретное изображение «Камиллы» (1866; Бремен, Кунстхалле), в котором, однако, интерес к изображению живо схваченного движения повернутой почти спиной к зрителю женщины решительно превалирует над передачей психологической характеристики персонажа. Его «Завтрак на траве» (1866; ГМИИ), изображающий парижан, выехавших за город и расположившихся в тени дерева вокруг постеленной на земле скатерти, отличается традиционностью своей замкнутой и уравновешенной композиции. Однако внимание художника привлекает не столько возможность сопоставить определенные человеческие характеры или создать выразительную сюжетную ситуацию. В гораздо большей мере

его интересует проблема включения человеческой фигуры в пейзажную среду и передача той общей атмосферы неопределенной непринужденности и спокойного отдыха, которой проникнута группа. С большим вниманием, чем к человеческим лицам, относится художник к передаче прорывающихся сквозь листву солнечных бликов, играющих на скатерти и платье сидящей в центре композиции молодой женщины. Зорко улавливает он и передает игру цветных рефлексов на скатерти, полупрозрачность легкого женского платья.

Жизнь света, состояние среды — вот что все более привлекает внимание художника в этой картине, в которой первые пленэрные открытия начинают разрушать старую систему живописи с ее темными тенями и плотной материальной манерой исполнения. Подход к миру Клода Моне — подход пейзажный; человек, проблема раскрытия его характера, его действий, его взаимосвязи с окружающим миром с каждым годом все меньше интересует художника. Не случайно в таких его первых собственно импрессионистических пленэрных пейзажах, как, например, «Сирень на солнце» (1873; ГМИИ), фигуры двух женщин, сидящих в мерцающей тени больших кустов цветущей сирени, трактованы в той же манере и с той же степенью пристальности, что и сами кусты сирени и трава, на которой они сидят.

Человеческие фигуры — лишь деталь пейзажа, лишь часть той пейзажной среды, которую изображает молодой живописец. Зато ощущение мягкого, влажного жара раннего лета, свежесть молодой листвы, нежное марево солнечного дня переданы мастером с необычайной до того времени живостью и непосредственной убедительностью выражения.

К 1873—1874 гг. складывается характерный для первого этапа развития импрессионизма художественный язык Клода Моне. Именно в 1874 г. несколько молодых художников — Моне, Писсарро, Сислей, Ренуар, Сезанн, Берта Моризо, Дега — устраивают свою первую групповую выставку. По названию

одного из выставленных пейзажей К. Моне «Впечатление — восход солнца» (1872; Париж, музей Мармотан) одним из тогдашних критиков была придумана насмешливая кличка «импрессионисты» (*От французского 1'impression - впечатление.*), ставшая затем, так сказать, официальным названием этого направления в истории западноевропейской живописи 19 в. Следует отметить, что как раз во «Впечатлении» К. Моне ограниченные стороны импрессионизма получили свое наиболее раннее и одностороннее выражение. Нарочито подчеркнутая этюдность картины, субъективная эмоциональность манеры — характерные ее особенности.

Наиболее ярко творческий путь художника 70-х гг. проявился не во «Впечатлении», а в таких работах, как «Бульвар Капуцинок в Париже» (1873; ГМИИ), «Снег в Аржантее» (1875; Управление имуществом Французской республики), «Поле маков — Аржантей» (1873; Лувр), «Вид Темзы и Парламента в Лондоне» (1871; Лондон, собрание Астор).



Клод Моне. Вид Темзы и Парламента в Лондоне. 1871 г. Лондон, собрание Астор.

илл. 106



Клод Моне. Бульвар Капуцинок в Париже. 1873 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 107



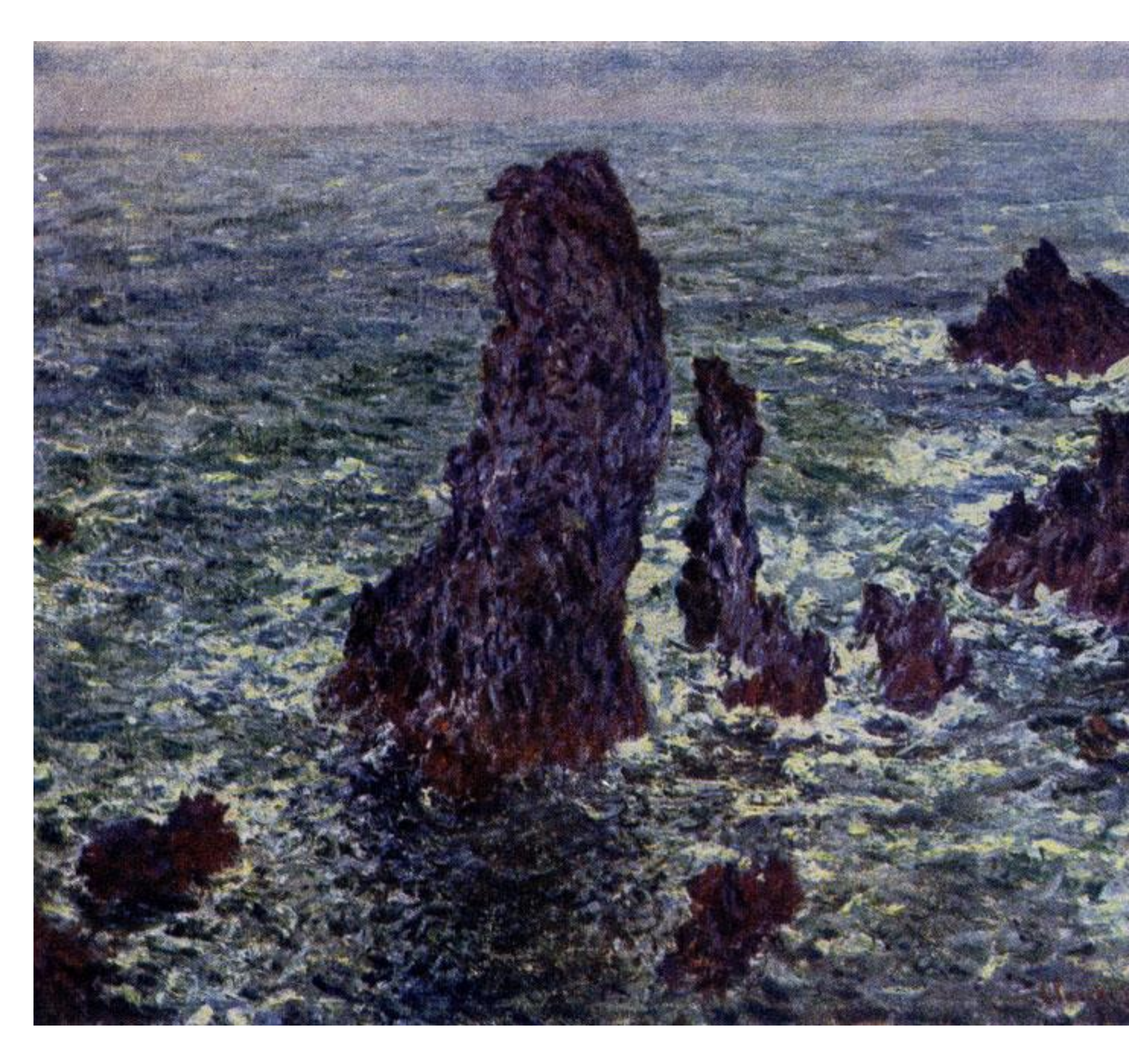
Клод Моне. Руанский собор. 1894 г. Париж, Лувр.

илл. 108

«Бульвар Капуцинок» интересен тем, что это одно из тех произведений, в котором с особой ясностью выражены все основные противоречия, достоинства и недостатки творческого метода импрессионистов. Художник остро и точно схватывает мгновение «потока жизни» большого города: неопределенное мелькание — пульсацию и как бы ощутимый глухой шум уличного движения, влажную прозрачную мглистость воздуха, скользящие по беспокойно изогнутым голым ветвям платанов лучи нежаркого февральского солнца, пробивающегося сквозь легкую пленку влажных сероватых облаков, чуть затягивающих свежую голубизну неба. Это артистически зоркий взгляд, брошенный в окно художником, наблюдательным и чутким к трепету жизни. Как бы случайность брошенного взгляда подчеркивается точно взвешенным и продуманным композиционным приемом: рама картины справа обрезает фигуры мужчин, стоящих на балконе дома.

Пейзажи Моне действительно передают очень тонко световую жизнь природной среды и достигают мгновенной целостности ее восприятия. Вместе с тем нельзя не видеть, что художника уже не заботит проблема раскрытия картины мира в его внутренней цельности, величии и значительности его существования. Его также мало волнует передача глубокой внутренней связи образов природы не только с ощущениями и впечатлениями артистически чуткого наблюдателя, но и с глубокими переживаниями, раздумьями человека, живущего в родной ему природе.

Конечно, в лучших пейзажах К. Моне это программное обнажение не только силы, но и ограниченности его творческого метода почти не сказывается. Так, «Парусная лодка в Аржантее» (1873—1874; Лувр), выполненная в оливковато-сиреневой, чуть серебристой гамме, тонко передает предсумеречный свет мглисто-облачного склона летнего дня и мягкую поэзию этого тихого и чуть задумчивого состояния природы. Прекрасно изображено взволнованное море, пенящееся около скал, в картине «Скалы в Бель-Иле» (1886; ГМИИ).



Клод Моне. Скалы в Бель-Иле. 1886 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

цв. илл. стр. 104-105

Однако момент этюдности, сказывающийся в принципиальном отказе от различения самой живописной техники и художественных задач подготовительного наброска и законченной картины, не мог в своем последовательном

развитии не привести к определенным результатам. Переход от наиболее ценного для нас Этапа 70—80-х гг. к более формальному позднему этапу в творчестве Клода Моне намечается уже в его работах-сериях, посвященных определенному сюжетному мотиву: серии «Стога сена», 1886 (одна из работ в Эрмитаже) и «Руанекие соборы» 1893—1895 (две —в Москве, ГМИИ).

Изображая стога сена или Руанский собор в разное время дня, К. Моне стремится с особой точностью уловить и передать различие освещения, различное состояние атмосферы, различное ощущение «дыхания» окружающей нас природной среды; и это ему удается. Однако сам Руанский собор — это воплощение коллективного строительного гения, сложного мира мыслей, переживаний, идеалов людей средневековой Франции — превращен в сам по себе не имеющий никакого содержательного значения некий предмет, необходимый лишь для того, чтобы, отталкиваясь от него, передать разное состояние жизни света, атмосферного состояния в разное время дня. Не Руанский собор, а свежесть утреннего воздуха, жар полдня, мягкая сиреневатость теней надвигающегося вечера есть истинный герой картин серии, есть истинный предмет изображения.

Постепенно утеря интереса к передаче материальной телесности мира приводит к нарастанию в искусстве К. Моне все большей зыбкости в ощущении оптической среды и ее состояния («Туман в Лондоне», 1903; Эрмитаж) и одновременно к сложению чисто декоративного восприятия природы. К 900-м гг. живопись К. Моне утрачивает свою былую воздушность и пространственноеть, становится плоскостной. Таковы «Белые кувшинки» (1899; ГМИИ) и другие работы 900-х гг., часто имеющие декоративный характер.

Работы же К. Моне 70—80-х гг. образуют вместе с пейзажами Писсарро и Сислея яркую завершающую главу в истории французского пейзажа 19 в.

Более скромным пейзажам Камиля Писсарро (1830—1903) в меньшей мере присущ блеск и живописный артистизм, чем главе импрессионистической школы. Однако их отличает большая непосредственность реалистического восприятия. Писсарро лишь в редких случаях прибегает к столь подчеркнуто демонстрируемой К. Моне фрагментарной «случайности» композиции. Обычно он предпочитает прибегать к более законченным композиционным построениям. Таковы его «Въезд в деревню Вуазин» (1872; Лувр) или «Вспаханная земля» (1874; ГМИИ). Достаточно в этом отношении сравнить его «Бульвар Монмартр в Париже» (1897; Эрмитаж) с гораздо более ранним по времени написания «Бульваром Капуцинок» Моне. Четкое построение перспективы улицы, ясное членение объемов домов— характерная черта этой картины Писсарро. Та же тяга к законченной композиции, к большой пластической весомости формы предметов чувствуется и в его связанной еще с традициями барбизонской школы «Улице в Сидхеме», написанной в 1871 г. в Англии. Чертами лиризма отмечен и его сельский пейзаж «Красные крыши» (1877; Лувр).



Камиль Писсарро. Въезд в деревню Вуазин. 1872 г. Париж, Лувр.

илл. 109



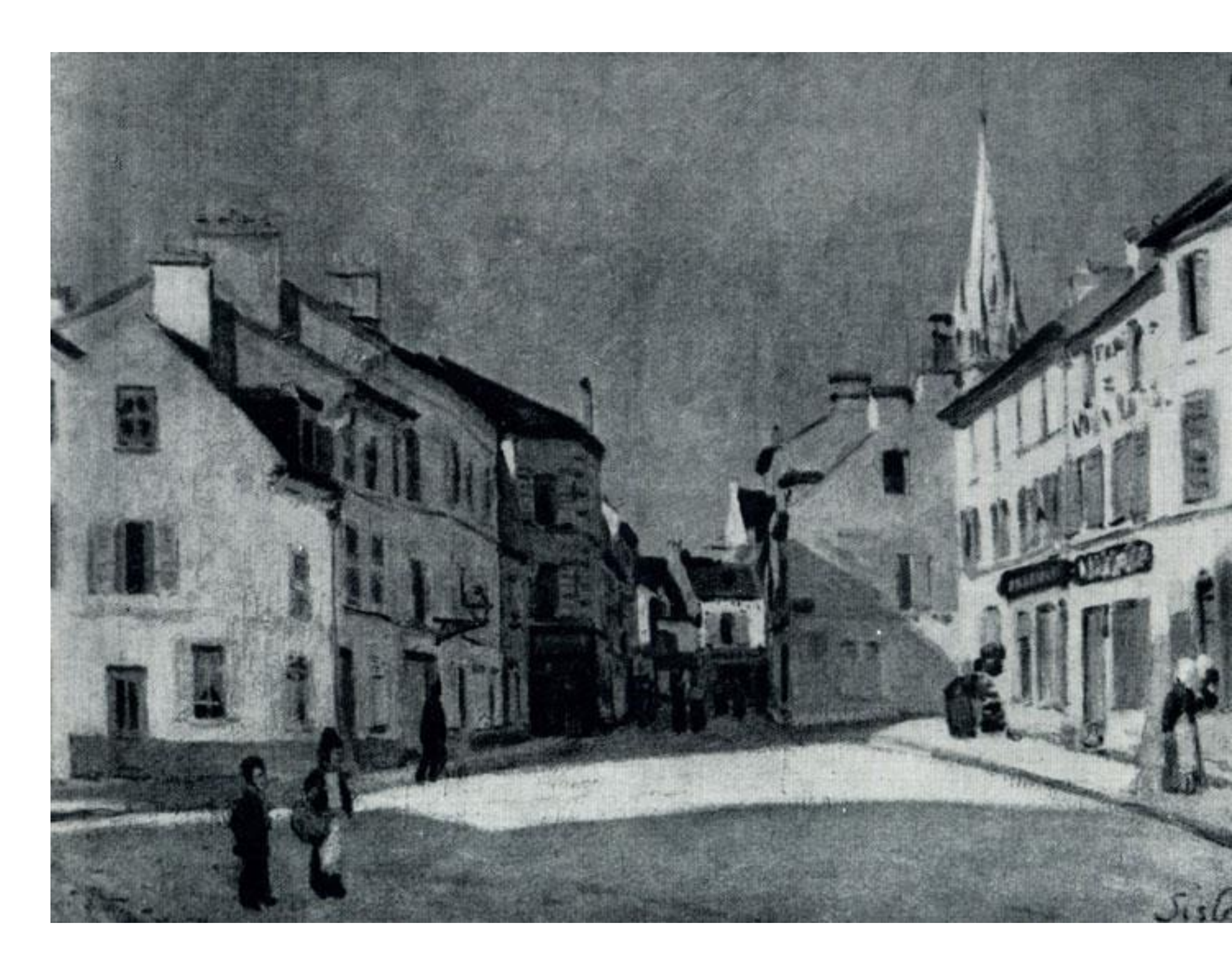
Камиль Писсарро. Бульвар Монмартр в Париже. 1897 г. Ленинград, Эрмитаж.

илл. 110

Характерно, что Писсарро в своей живописи избежал перехода к тем крайним формам пленэра, растворения материальности предмета в мерцании световоздушной среды, к которым обратился в 90-х гг. К. Моне. Так, «Вид на Руан»

(Лувр), написанный Писсарро в 1898 г., отличается интересом к характерной выразительности, так сказать, портретности городского пейзажа. В своем пейзаже художник передает своеобразное очарование старых кварталов Руана. Может быть, демократизму общественно-политических взглядов Писсарро мы обязаны тем, что чисто живописно-экспериментальная сторона (одно время Писсарро увлекался дивизионизмом; см. том VI) лишь не на долгое время отвлекла его от интереса к передаче «характера» жизненно и правдиво увиденного и пережитого пейзажа. С этим связан и не исчезающий полностью из его творчества интерес к человеку, что особенно видно в его рисунках и офортах («Сушка сена»), как бы продолжающих традиции искусства Милле. Писсарро, может быть, менее блестящий, чем К. Моне, мастер, но его гуманизм, простая и искренняя серьезность отношения к натуре вызывают особую симпатию у зрителя.

Пейзажи англичанина по происхождению и парижанина по рождению Альфреда Сислея (1839—1899) отличают особая лирическая тонкость и артистическое изящество исполнения. Легкая нежность его светлых красок прекрасно передает мягкую дымку и холодную солнечность зимних и ранних весенних дней Иль-де-Франса. Таковы очаровательная «Маленькая площадь в Аржантее» (1872; Лувр), «Мороз в Лувесьенне» (1873; ГМИИ), «Лодка во время наводнения» (1876; Лувр) и ряд других пейзажей.



Альфред Сислей. Маленькая площадь в Аржантее. 1872 г. Париж, Лувр.

илл. 111

Тесно связана с искусством импрессионистов и живопись Ренуара. Однако, в отличие от Моне, Сислея и Писсарро, Ренуар на всем протяжении своего творчества обращался к человеку как к основному мотиву своих композиций. Живопись Ренуара при всей своей пленэрности почти никогда не растворяла пластическую весомость материального мира в мерцающей световой среде.

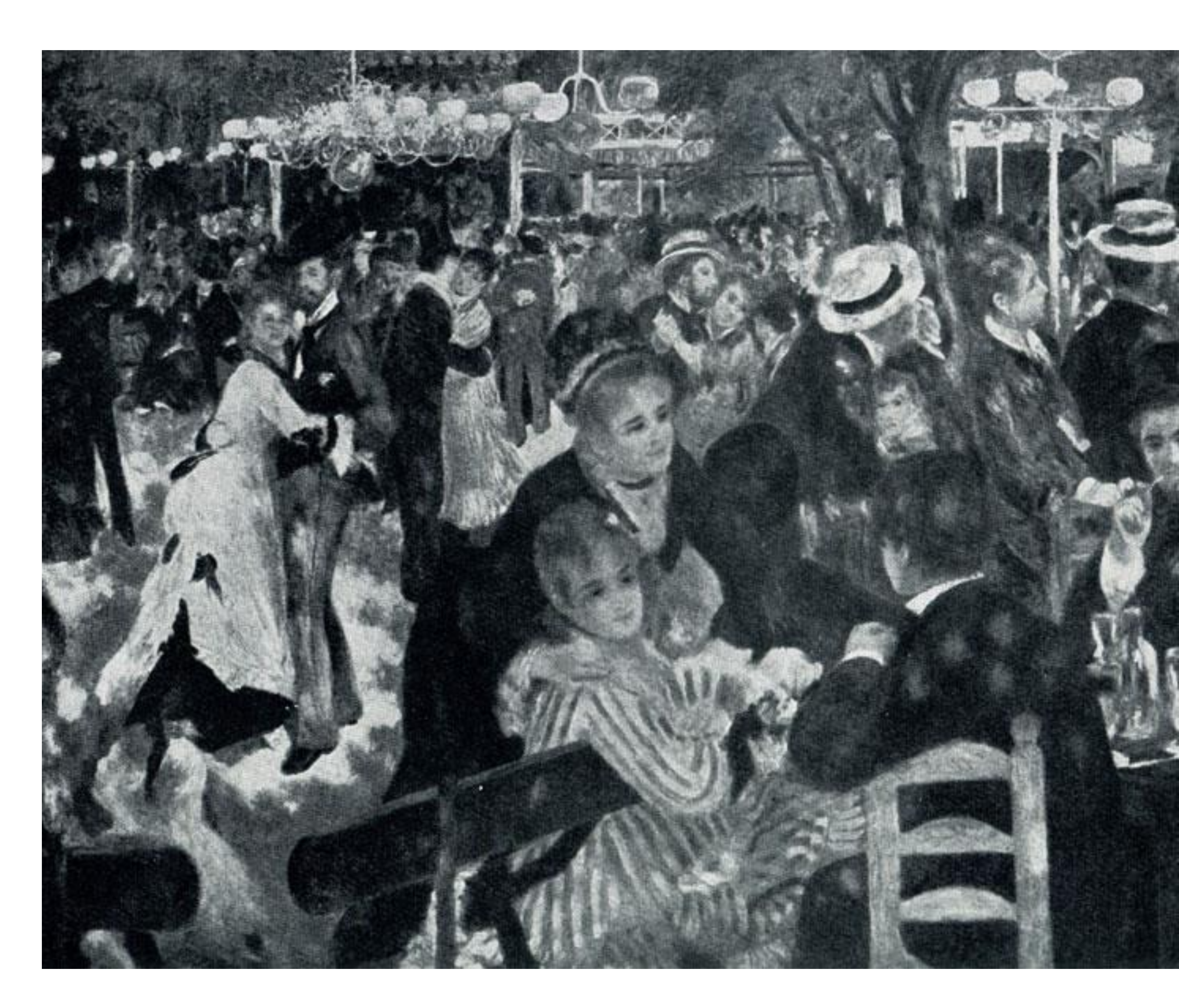
Огюст Ренуар (1841—1919), родившийся в Лиможе, переехал с семьей в 1845 г. в Париж. С ранней юности (с 1854) он был вынужден зарабатывать на жизнь росписью штор, вееров и живописью по фарфору. Лишь в 1862 г. он поступает в мастерскую Глейра, где сближается с Моне и Сислеем. Его ранним работам 60-х гг. присущ подчеркнуто реалистический характер, они явно опираются на опыт искусства Курбе. В это время он еще применяет в своей живописи темные тени и светотеневую лепку формы, хотя ее и отличает от живописи предшествующего поколения реалистов гораздо более легкая цветовая гамма. Такова его «Харчевня матушки Антони» (1866; Стокгольм, Национальный музей), сочетающая непосредственную жизненность непритязательного бытового мотива со стремлением добиться воздушности общего живописного впечатления.

В парном портрете в рост супругов Сислей (1868; Кельн, музей Вальраф-Рихарц) Ренуар стремится передать момент, демонстрирующий взаимную привязанность прогуливающихся под руку супругов. Сислей на мгновение приостановился, заботливо склонившись к жене. Ренуар достигает здесь более непринужденной передачи мотива движения, более непосредственной жизненности впечатления, чем в еще несколько неуверенной компоновке «Харчевни матушки Антони». Но и эта композиция не свободна от элемента некоторой фотографичности, почти застылости. Очевидно, мотив переданного художником движения слишком еще случаен. Одновременно он производит впечатление если не нарочитой инсценированности, го, во всяком случае, нарочитой приостановленности. Супруги изображены в саду, и все же проблема передачи человеческих фигур в пленэре, то есть в свето-воздушной природной среде, еще лишь смутно осознается художником.

Однако спустя всего год Ренуар делает важный шаг в решении этой задачи. Его «Купанье на Сене» (ок. 1869; ГМИИ) объединяет фигуры прогуливающихся по берегу людей, купальщиков, лодки, купы деревьев единой световоздушной атмосферой мягкого влажного летнего дня. Смело вводит

художник цветные тени, свободно оперирует он и свето-цветовыми рефлексами, применяя свободный живой мазок. Проблема органического включения образа человека в природную среду без его растворения в ней (как то имело место у Клода Моне) решается и в написанных в 1876 г. «Качелях» (Лувр). В отличие от «Купанья на Сене» Ренуар здесь ограничивается изображением немногих фигур. Живопись в картине убедительно передает смягченную тенью атмосферу знойного летнего дня и то общее настроение спокойно оживленной жизнерадостности, которое пронизывает всю сцену. Это же настроение, точно и вместе с тем неуловимо переданное, господствует и в композиции «В саду» (ок. 1875; ГМИИ).

К середине 70-х гг. художник пишет в манере, характерной для зрелого импрессионизма, полный солнца и движения пейзаж «Тропинка в лугах» (1875; Париж, Лувр), один из немногих «чистых» пейзажей Ренуара. Интересно, что в композиционном отношении пейзаж весьма близок «Макам» (1873) Клода Моне. Однако при этом сопоставлении хорошо улавливаются и существенные различия. Фактура мазка Ренуара отличается большей вязкостью, материальностью, чем у Моне. Не менее характерны и композиционные отличия: небо у Ренуара (более склонного, чем Моне, ценить пластическую материальную сторону жизни природы) занимает лишь незначительную часть полотна. У Моне небо с бегущими по нему то серовато-серебристыми, то светоносно сияющими белизной облаками высоко поднимается над склоном, усеянным цветущими маками, усиливая общее впечатление прозрачной воздушности напоенного солнечным сиянием летнего дня. Но и в 70-е гг. изображение человека остается главной темой в искусстве Ренуара. Произведениями, типичными для художественного языка Ренуара тех лет, являются такие его работы, как полный легкого оживленного движения и трепетной игры бликов света «Мулен де ла Галет» (1876; Лувр), а также «Зонтики» (1879; Лондон, Национальная галлерея).



Огюст Ренуар. Мулен де ла Галет. 1876 г. Париж, Лувр.

илл. 112



Огюст Ренуар. Зонтики. 1879 г. Лондон, Национальная галлерея.

илл. 115

В композициях этих полотен, а также картин «Ложа» и «Конец завтрака», ощущается общий с Мане и Дега интерес Ренуара к характерно-выразительной, как бы случайно возникшей жизненной ситуации; примечательно и обращение художника к типичному для Дега и отчасти Мане приему срезывания рамой персонажей картины. Однако работам Ренуара чужды резкая контрастность сопоставлений, подчеркнутая необычность ракурсов, нервная динамика композиции Дега. Они спокойнее, созерцательнее и по сравнению с артистической неожиданностью композиционных приемов Мане.

В картине «Ложа» (1874; Лондон, Институт Курто) Ренуар как бы вырезывает из развертывающихся рядов театральных лож одну ложу, точнее, одну сидящую в ней пару: красавицу со взглядом, безразлично скользящим мимо не существующего для нее зрителя, и срезанного рамой картины откинувшегося в своем кресле господина, рассматривающего в бинокль противоположные ряды лож. Золотистое освещение, сочные и глубокие тени, приглушенная звучность красок, сияние нежной женской кожи, матовый блеск жемчуга переданы с уверенным артистизмом зрелого мастера.

Еще явственнее интерес к фиксации наиболее выразительных моментов спокойно развертывающейся сюжетной ситуации проявляется в картине «Конец завтрака» (1879; Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт).

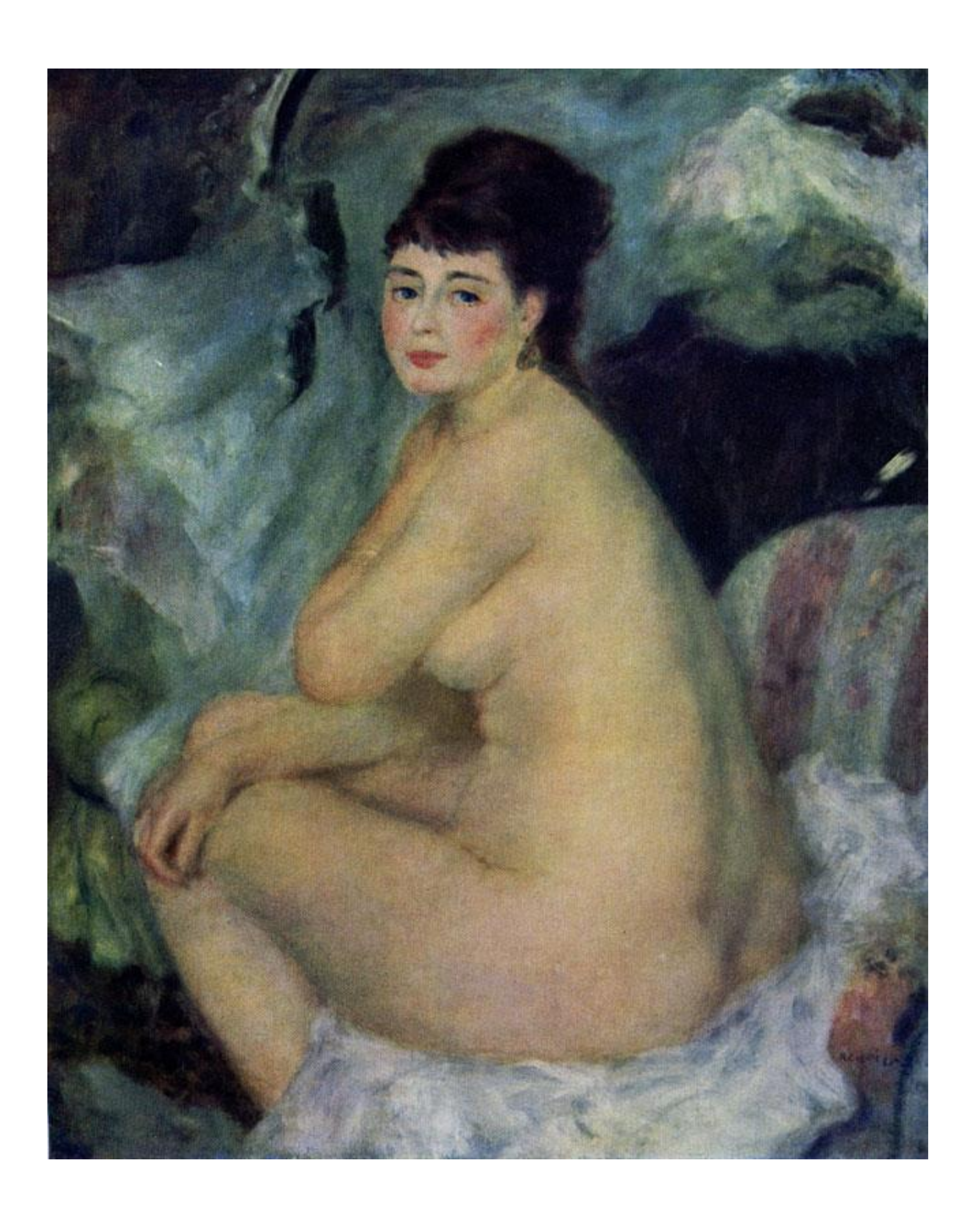


Огюст Ренуар. Конец завтрака. 1879 г. Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт.

илл. 114

Композиция эта интересна не драматичностью или психологической глубиной раскрытия человеческих взаимоотношений, а передачей в, казалось бы, повседневном эпизоде очарования неуловимо зыбких оттенков настроения. Две дамы, одетые в черное и светлое, и их кавалер завершают в прозрачно-солнечной тени летнего сада свой полуденный завтрак. Уже отставлены графины, убраны куверты и подан в прозрачных голубоватых фарфоровых чашках кофе. Мужчина на мгновение прервал беседу, закуривая папиросу; дамы — одна мечтательно-безразлично, другая чуть привстав и с оживленной заинтересованностью следя за собеседником— ожидают завершения рассказа.

Это же настроение спокойной жизнерадостности господствует в полном света и веселого непринужденного движения «Завтраке гребцов» (1881; Вашингтон, гал-лерея Филлипса). Особенно очаровательна фигура сидящей слева молодой, чуть задорно-капризной женщины с собачкой на руках, будущей жены Ренуара. Это же настроение в несколько ином эмоциональном ключе выражено в его «Обнаженной» (1876; ГМИИ). Свежая теплота ее раздетого тела тонко противопоставлена голубовато-холодным, беспокойно мерцающим дражировкам простынь и белья, разбросанных по комнате и образующих своеобразный, полный капризной динамики фон, на котором и выделяется образ молодой, проникнутой несколько альковным очарованием женщины.



Огюст Ренуар. Обнаженная. 1876 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

цв. илл. стр. 112-113

Образ человека у Ренуара, бесспорно, лишен той сложной психологической и нравственной внутренней жизни, которая была присуща всем мастерам большого гуманистического реализма прошлого. Эта особенность Ренуара чувствуется не только в таких его произведениях, как «Обнаженная», где характер сюжетного мотива не предполагает обязательного наличия упомянутых качеств, но и в собственно портретных композициях. И эта черта, безусловно, ограничивает дарование Ренуара. Однако прелесть непосредственно схваченной жизни, светлая, хоть и несколько бездумная жизнерадостность его женских образов — немалое достоинство Ренуара, особенно если мы сравним его творчество с последующим процессом дегуманизации буржуазного искусства.



Огюст Ренуар. Портрет артистки Жанны Самари. Этюд. 1877 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 113

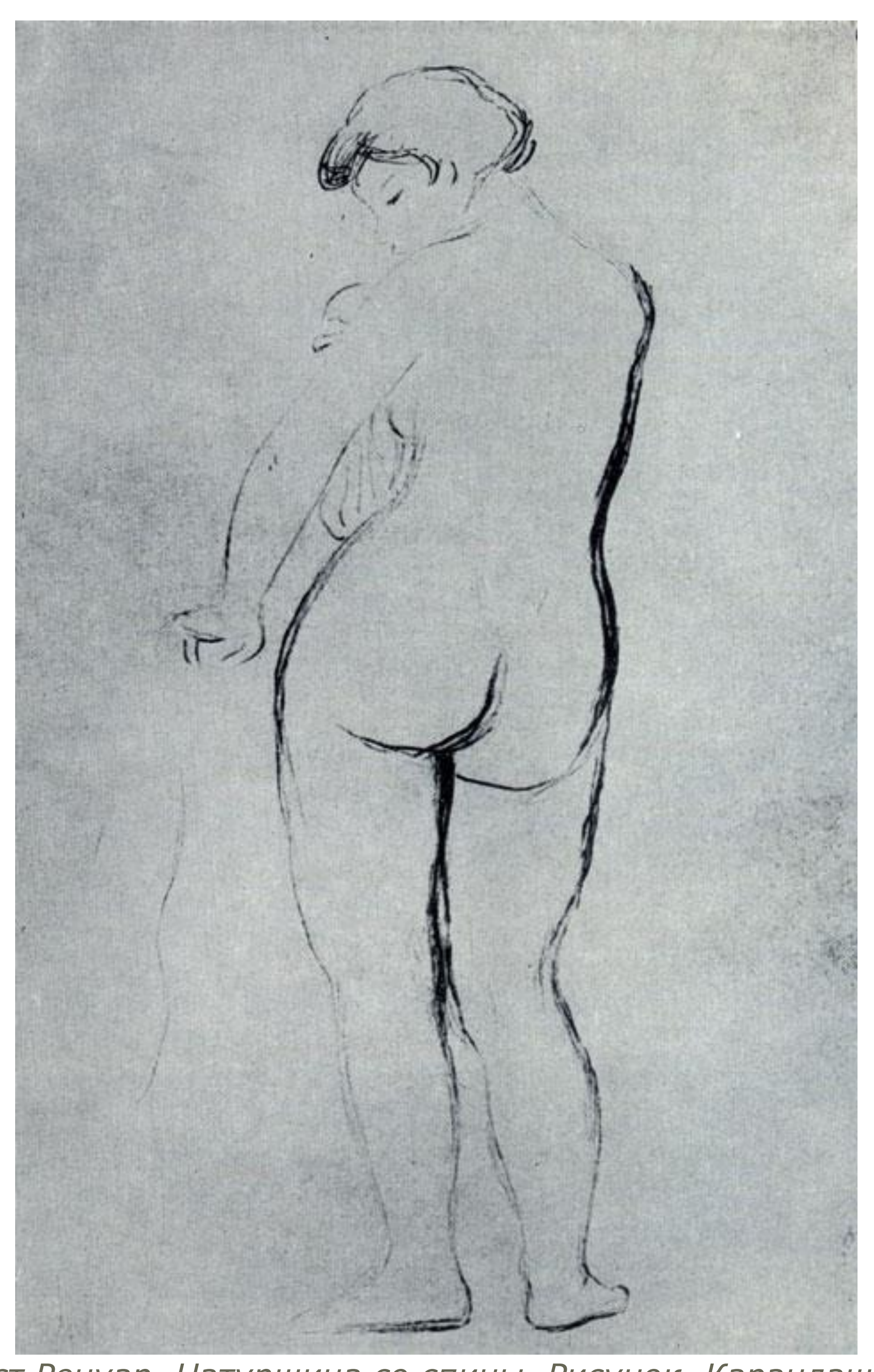
Погрудный этюд к портрету молодой актрисы Самари (1877; ГМИИ) очаровывает жизнерадостностью колорита, оживленной игрой мазков розового фона. Очень тонко переданы холодное мерцание ее голубовато-зеленого платья с глубоким вырезом, звучная острота рыжевато-каштановой копны волос (без этого дополнительного акцента общий розовый и светло-зеленый колорит картины был бы слишком нежным, почти сладким). Живописное очарование картины гармонирует с образом, воплощающим красоту и молодость. С чуть лукавой заинтересованностью встречает зрителя искрящийся взгляд темно-синих глаз молодой женщины.

В большей мере оттенок спокойного бездумья и интереса к чисто живописному решению образа ощущается в очень изящном по живописи эрмитажном портрете — так называемой «Девушке с веером» (ок. 1881). «Девушка с веером» в известной мере подготавливает переход к более холодной и изысканно формальной красочной гамме позднего Ренуара. С этим связан и более выявленный, чем раньше, интерес художника к четкому контуру, к более строгой дисциплине рисунка, к несколько более локальной трактовке цвета; характерно и его стремление играть на ритмических повторах (полукружие веера перекликается с полукруглой спинкой красного кресла и покатыми плечами девушки). Полностью эти тенденции осуществятся Ренуаром во второй половине 80-х гг., то есть в годы его разочарования в импрессионизме. Стареющий художник изучает Пуссена, вспоминает о мастерстве рисунка Энгра. Поучительны в этом отношении его рисунок натурщица со спины (ок. 1890; Вена, Альбертина) к этюд к портрету Жюли Мане (1887; Париж, собрание г-жи Эрнест Руар).



Огюст Ренуар. Этюд к портрету Жюли Мане. Рисунок. Карандаш. 1887 г. Париж, собрание г-жи Эрнест Руар.

илл. 116



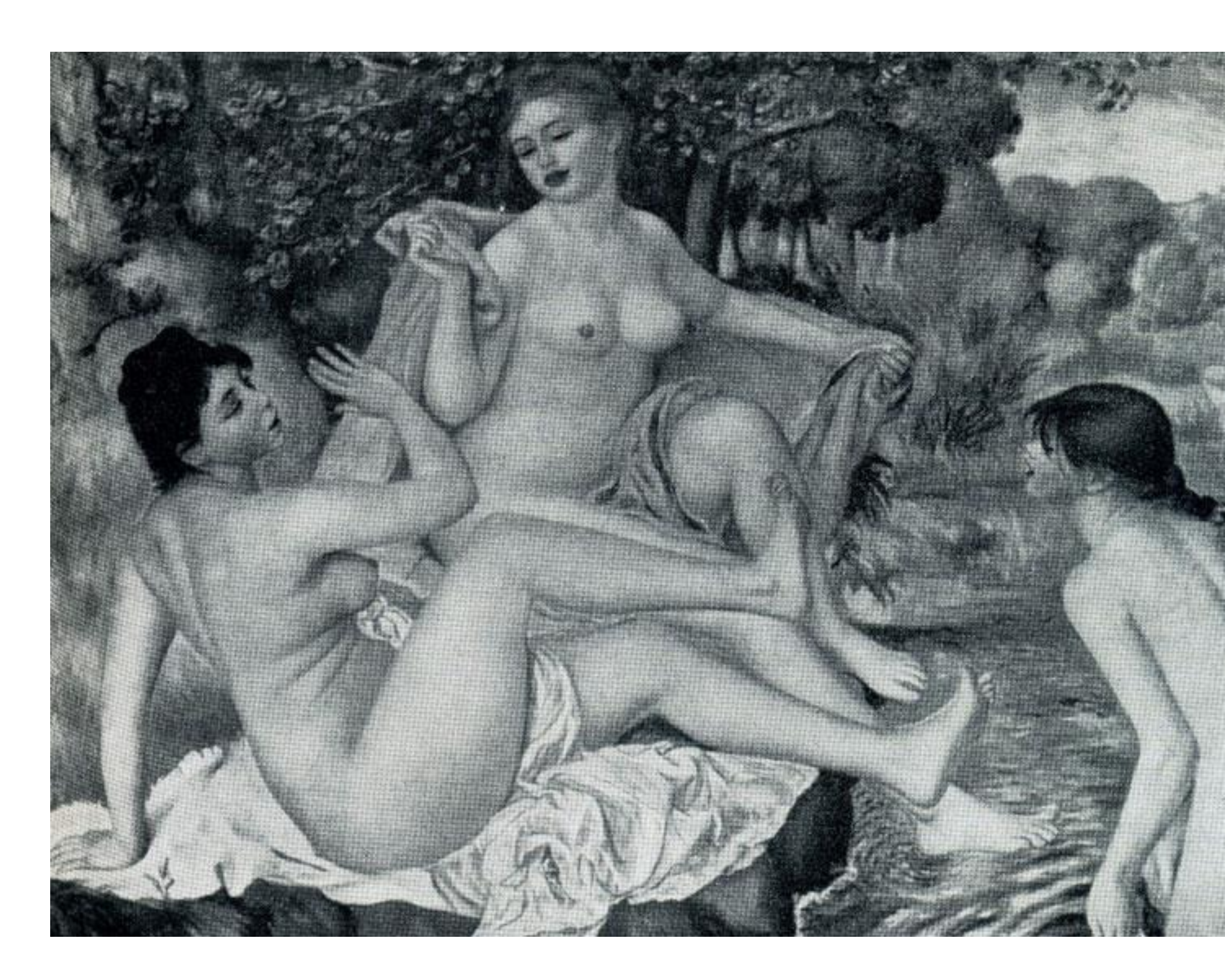
Огюст Ренуар. Натурщица со спины. Рисунок. Карандаш. Ок. 1890 г. Вена, Альбертина.

илл. 117



Огюст Ренуар. Девушка с веером. Ок. 1881 г. Ленинград, Эрмитаж.

илл. 118



Огюст Ренуар. Купальщицы. 1884— 1887 гг. Филадельфия, собрание Тайсон.

илл. 119

В течение трех лет он работает над серией вариантов большой композиции «Купальщицы» (1884—1887; Филадельфия, собрание Тайсон). В них мастер действительно добивается четкой композиционной «картинной» законченности. Однако попытка возродить большую картину, заново переосмыслить традиции старых мастеров, обратившись при этом к решению сюжета, достаточно далекого от больших проблем современной действительности,

лишь отдалила Ренуара от того непосредственно свежего восприятия жизни, которое было ему ранее свойственно.

С 90-х гг. слабеет и живописное мастерство Ренуара. В дальнейшем в его палитре начинает преобладать условная гамма оранжево-красноватых тонов; все чаще он применяет декоративно-плоские, лишенные воздушной глубины фоны.

Особое место в живописи рассматриваемого периода занимала группа художников, выступивших в 70—80-х гг. и оставшихся верными традициям критического реализма 40—50-х гг. Притом эти мастера отнюдь не отказывались от более или менее осторожного учета и использования живописных достижений своих современников-импрессионистов. Их искусство выполняло важную роль, сохраняя во французской культуре ценные традиции народности, демократизма и критического реализма (некоторые из них были значительными мастерами, как, например, Бастьен-Лепаж и Лермитт).

Однако творчество этих художников не представляло еще той качественно новой ступени реализма, которая была бы связана с выражением общественных и эстетических идеалов рабочего класса Франции.

В творчестве крестьянина по происхождению Жюля Бастьен-Лепажа (1848— 1884) находит свое продолжение тот интерес к крестьянской теме и образу труженика земли, который получил такое яркое воплощение в 40—50-х гг. в творчестве Милле. Однако художественный язык Бастьен-Лепажа, трактовка им образа человека существенно отличаются своей большей психологической детализацией и жанрово-бытовой конкретностью от выделяющихся глубиной обобщения образов картин Милле. Бастьен-Лепаж в своей живописи очень пристально разрабатывал проблемы пленэра, решительно преодолевал некоторую «музейную» условность колорита, от которой не освободились до конца в своих сюжетных фигурных композициях его предшественники Милле и Курбе. "Вместе с тем для Бастьен-Лепажа поиски пленэрных решений не служили самоцелью, как это стало характерно начиная с

90-х гг. для таких мастеров-пейзажистов импрессионизма, как Клод Моне, а были всегда подчинены главной задаче — правдивому раскрытию образа человека, его характеристике, раскрытию его связей с окружающей жизненной средой.

Бастьен-Лепаж учился в мастерской у Кабанеля, однако ни в манере живописи, ни тем более в понимании задач, стоящих перед искусством, молодой художник ничего не позаимствовал у этого пошлого мастера салонного академизма. В некоторых своих работах Бастьен-Лепаж не свободен от налета сентиментальной идеализации крестьянского быта. Однако лучшие произведения художника достойно продолжают традиции демократического реализма 40—60-х гг. Так, в картине «Деревенская любовь» (ГМИИ) Бастьен-Лепаж сумел в, казалось бы, незначительном эпизоде правдиво передать скромную поэзию деревенского сада, мягкую нежность предсумеречного часа и смущенную нежность зарождающейся любви молодой крестьянской пары.

Заслуга художника состояла в том, что он сумел в этой сельской идиллии раскрыть, что естественность, чистота человеческих чувств сохраняются именно в сердцах людей простой, здоровой, трудовой жизни.

Менее удавались Бастьен-Лепажу исторические композиции, трагизм больших исторических конфликтов был чужд складу дарования художника. Его картина «Жанна д'Арк слушает небесные силы» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей) лишена чувства эпохи и не раскрывает исторической роли прославленной героини французского народа.



Жюль Бастьен-Лепаж. На сенокосе. 1877 г. Париж, Лувр.

илл. 128

Вершиной творчества Бастьен-Лепажа является «На сенокосе» (1877; Лувр), где с суровой правдивостью и с искренним сочувствием он раскрывает и тяжесть трудовой страды крестьянина и, особенно в образе устало сидящей

крестьянки, глубину внутреннего духовного мира человека труда.

Длительный жизненный путь прошел другой мастер-реалист того времени Леон Лермитт (1844—1925). Много работавший и как живописец и как гравер Лермитт в своих всегда реалистически точных по манере письма картинах стремится раскрыть красоту трудов и дней французского труженика. В некоторых случаях правдивые образы Лермитта не лишены, однако, некоторого оттенка созерцательности. Впрочем, в лучших его работах, как, например, «Расплата со жнецами» (1882; Париж, Музей современного искусства), Лермитт поднимается до конкретной социальной характеристики условий труда сельских батраков, правдиво сопоставляет образ хозяина-богатея и нанятых им жнецов.

Демократические тенденции присущи и творчеству итальянца по происхождению Жана-Франсуа Рафаэлли (1850—1924). Правдивы его пейзажи пригородных окрестностей Парижа, просты и искренни жанровые композиции, например «Пьющие кузнецы», «Инвалиды». С большим сочувствием художник изображает жизнь и быт низших городских слоев французского общества, ремесленников, бродяг, представителей деклассированной богемы. Кроме этих мастеров и ряд других художников Франции обращались к изображению народных нравов и обычаев. Однако творчество большинства из них (Даньян-Бувре, Жюля Бретона и других) носило несколько сентиментально-анекдотический характер, не отличалось значительностью мастерства и по существу своему поэтизировало труд, игнорируя, однако, его социальный характер и острые противоречия эпохи.

Особого упоминания заслуживает творчество мастеров-баталистов реалистического направления. Наиболее значительно творчество Альфреда Невиля (1835— 1885), участника франко-прусской войны 1870—1871 гг. Невиль умел воссоздать в их жизненности и психологической конкретности отдельные военные эпизоды, что выгодно отличает его картины от официально-парадных батальных картин

салонного направления. Его «Последние патроны» (1873) правдиво передают мужество и стойкость небольшой группки французских солдат, засевших в доме и отстреливающихся до последнего патрона от наступающего врага.

Если по сравнению с историческими композициями Делакруа или Сурикова картинам Невиля не хватает широкого эпического дыхания, чувства общеисторической значимости события, то их сильной стороной, особенно на фоне салонного искусства того времени, является именно жизненная конкретность и убедительная искренность трактовки отдельных батальных эпизодов, героем которых становится простой солдат («Защита Бурже», 1879; «Бой у кладбища Сен-Прива», 1881; Музей изящных искусств города Парижа).

Батальная живопись современника Невиля — Эдуарда Детайля (1848—1912) при еще большей, чем у первого, точности изображения всех подробностей соответствующего эпизода носит более внешне парадный характер и не свободна от известной дозы официального патриотизма. Таковы «Сон» (Салон 1888 г.), а также написанные при участии Невиля огромные панорамы битв при Резонвиле (фрагмент в Гренобле) и Шампиньи (Версаль, Музей) (1882—1889). Наибольший художественный интерес представляют его часто очень живые и всегда почти документально точные акварели и зарисовки, собранные в двухтомнике «Французская армия» (1884).

Реалистическим направлениям во французском искусстве 70—80 гг. противостояло не только эклектическое и коммерческое искусство Салона. В эти годы выступает и группа художников, тесно связанная в своих исканиях с развитием символизма в художественной культуре Франции.

Творчество представителей этого направления во французском изобразительном искусстве — Гюстава Моро, Пюви де Шаванна не имело того большого значения для судеб эстетической культуры Франции, которое имела деятельность французских поэтов-символистов, например поэзия Малларме. Однако все же в художественном отношении их творчество

представлялось более значительным, чем лжеискусство Салона.

Художников этих, весьма отличающихся друг от друга, сближал, однако, ряд существенных особенностей в их творческой деятельности. Все они, особенно Это касается Пюви де Шаванна и Моро, как бы в равной мере противопоставляли себя и ремесленной рутине, и плоскому анекдотизму все более впадающего в слащавый натурализм Салона, и тому отходу от больших значительных тем, от законченной и монументальной композиции, которое было, по их мнению, характерно для импрессионистов. Однако их критика как Салона, так и импрессионистов не велась с прогрессивных реалистических позиций. Они отнюдь не стремились к большей жизненной правдивости образа, сближению искусства с конкретными социальными проблемами, волнующими современное общество. Их творчество носило по сравнению с Салоном новаторский характер, но это было «новаторство», направленное на создание художественного языка, отходящего от реализма и подготавливающего переход буржуазного искусства на открыто антиреалистические позиции.

Относительно большую ценность представляет собой искусство Пьера Пюви де Шаванна (1824—1898). Этот художник стремился к созданию большого монументально-декоративного искусства, ясного и величавого по своему художественному языку. В какой-то мере это было своеобразной реакцией на станковую ограниченность и этюдность импрессионизма, на то забвение традиций монументального, связанного с архитектурой искусства, которое вообще было характерно для большинства художников второй половины века. Однако это стремление Пюви де Шаванна носило отвлеченно-формальный характер; возрождение больших форм реалистической монументальной живописи, связанной с жизнью народа, в условиях буржуазной Европы последней трети 19 в. являлось утопией. Характерно, что большинство картин Пюви де Шаванна и монументальных росписей было посвящено или аллегорически трактованным

«общечеловеческим» темам («Работа» и «Отдых», 1863; обе в Амьене, в Музее Пикардии), или религиозно-мистической интерпретации легендарно-исторических тем (цикл «Жизнь св. Женевьевы», 1874— 1898; Париж, Пантеон).



Пьер Пюви де Шаванн. Св. Женевьева — покровительница Парижа. 1898 г. Роспись из цикла «Жизнь св. Женевьевы». Париж, Пантеон.

илл. 129 б

Художник большой культуры, хорошо строящий ясно расчлененную, проникнутую широким ритмом композицию, Пюви де Шаванн все же не мог избежать налета внешней стилизации в трактовке формы. Его образы проникнуты какой-то дремотной, отвлеченной от шума жизни, прекраснодушной мечтательностью. Его попытки создать аллегорическое воплощение явлений современной ему индустриальной техники глубоко фальшивы и лишены действительно образного содержания. Некоторые из них почти анекдотичны, как, например, «Физика» (1896; Бостон, Библиотека), где изображены женщины в «античных» одеяниях, летящие вдоль аккуратно нарисованных телеграфных проводов. Искусство Пюви де Шаванна ставило важную проблему возрождения монументального искусства в исторических условиях, враждебных этому виду искусства, отсюда и те ложные решения, к которым пришел художник.

Творчество Гюстава Моро (1826—1898), выходца из богатой буржуазной семьи, представляет меньший художественный интерес. Его искусство — типичный пример дешевого, предназначенного для самого невзыскательного мещанского вкуса псевдозначительного символизма. Моро — «достойный» французский собрат таких немецких символистов, как Бёклин, Штук и другие.



Гюстав Моро. Орфей. 1865 г. Париж, Лувр.

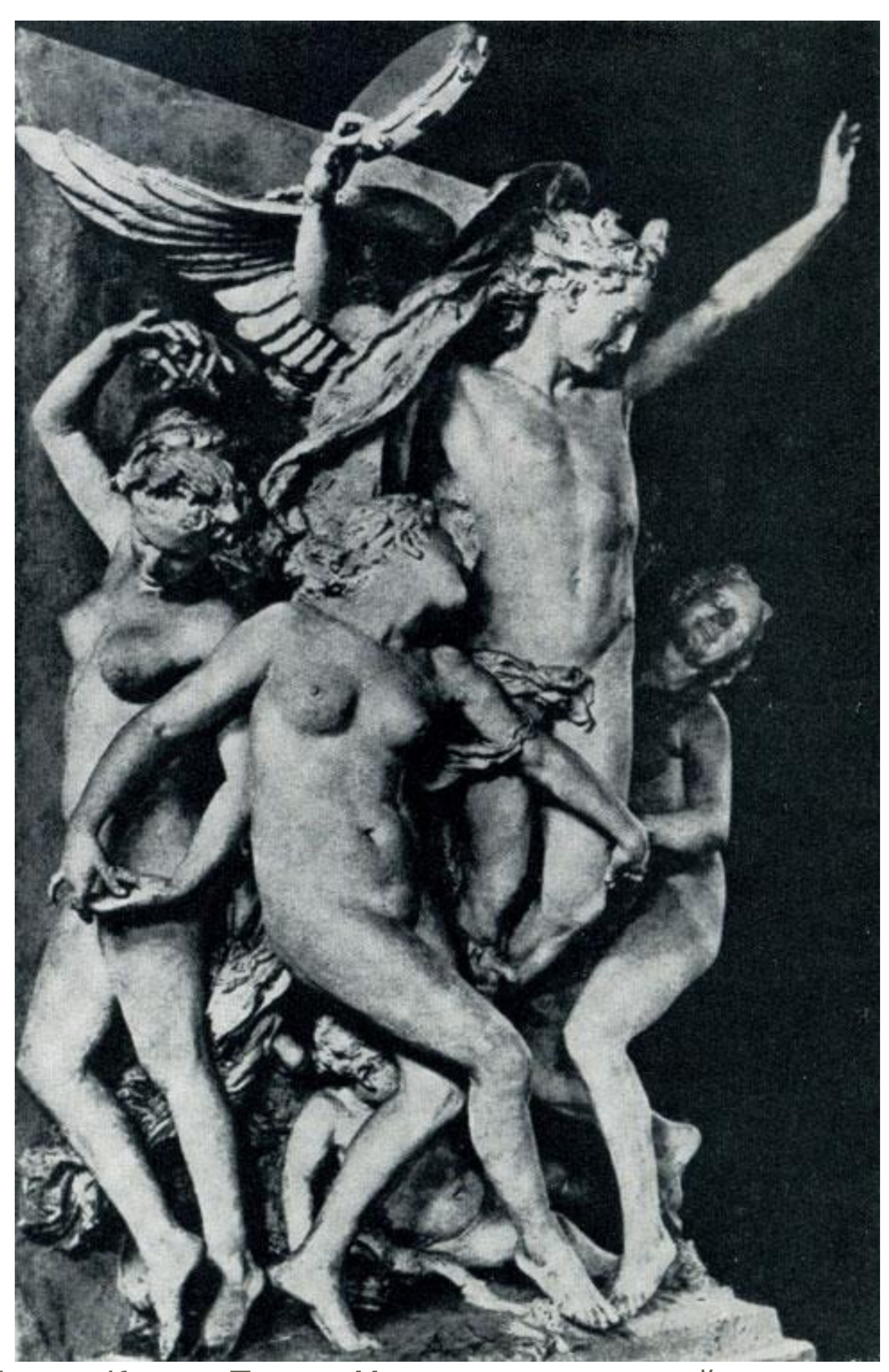
илл. 129 а

Типичным примером является его акварель «Венера», мифологическая сцена с полулежащей девой, стерегущими ее грифонами и «печально-загадочным» сумеречным пейзажем. Такова и его «Ночь» (акварель; ГМИИ) и его «знаменитый» «Орфей» (1865; Лувр). В целом символизм Моро банальностью своих идей почти скатывается до уровня салонного искусства и является ярким примером той художественной и идейной пустоты, которая отличает буржуазное, бегущее от реализма искусство последней трети века.



Жан Батист Карпо. Танец. Фрагмент. См. илл. 82 б.

илл. 82 а



Жан Батист Карпо. Танец. Модель скульптурной композиции для фасада Большой Оперы в Париже. Гипс. 1869 г. Париж, Лувр.

илл. 82 б

Реалистическое направление в скульптуре 70—80-х гг. продолжало развиваться в борьбе с салонным искусством, в котором слащаво-сентиментальные композиции сменялись фальшиво театральной патетикой. Подобные работы при внешнем различии манер отличало поразительное забвение законов пластики, злоупотребление самодовлеющими эффектами и виртуозной имитацией натуры, плоский анекдотизм замысла. Таковы, например, конная статуя Жанны д'Арк в Париже Фальгиера или его же «Диана с луком» (Салон 1887 г.). Среди всей этой безликой и суетливой массы ловких ремесленников, равно пользующихся успехом как в годы Второй империи, так и в период Третьей республики, выделялся действительно ярким талантом сочетающий в своих работах жизненную свежесть и декоративную красоту образа сын каменщика из Валансьена Жан Батист Карпо (1827—1875). Его «Девочка-рыбачка» (1871; ГМИИ) пленяет нежной гибкостью отроческого тела, жизнерадостностью настроения. В своих многочисленных очень живых и изящных портретах Карпо не всегда стремился к глубокому раскрытию изображаемых характеров (например, портрет Гарнье; 1869; Лувр), зато в монументально-декоративных работах празднично-изящный характер его композиции (например, «Танец» на фасаде здания парижской Оперы III. Гарнье, 1869) вносил нотку жизнерадостности и поэтичности в тяжеловесно-помпезное оформление архитектуры тех лет. Эклектический характер зодчества 50—70-х гг. сковывал незаурядное декоративное дарование художника. Лишь в композиции, созданной мастером для фонтана Люксембургского сада «Четыре страны света» (1872), полностью раскрылись сильные и ограниченные стороны монументально-декоративного дарования Карпо — живая динамика образа, богатство точек зрения — при излишней живописной усложненности и недостаточной тектоничности скульптурного образа.

Однако основная линия развития реалистической скульптуры осуществлялась не столько в творчестве Карпо, сколько в искусстве Далу и в особенности такого большого мастера, как Огюст Роден. Жюль Дау (1838—4902) учился у

Карпо. Однако лишь в некоторых ранних его работах чувствуется связь с искусством Карпо. Но и в этих произведениях стремление к реалистически правдивой трактовке образа явно довлеет над интересом к декоративному изяществу целого. В дальнейшем творчество Далу, активного участника Парижской коммуны, вынужденного жить до 1879 г. в изгнании в Лондоне, приобретает четко выраженный демократический характер. Типична своим реализмом, уважением к образу человека труда его статуя молодой матери («Бретонка, кормящая ребенка», 70-е гг.; Эрмитаж). Жизненная непосредственность мотива сочетается в этой большой станковой скульптуре с монументальной ясностью композиции. Скульптура эта также примечательна мастерством владения техникой терракоты.

Далу был одним из лучших мастеров реалистического скульптурного мемориального портрета своего времени. Его портретные надгробия О. Бланки (1885) и В. Нуара (1890) (оба на кладбище Пер-Лашез) поражают своей реалистической правдивостью и острой эмоциональной выразительностью.

Менее бесспорны достижения Далу в области монументального искусства. Композиция «Триумф республики» (1879—1899; Париж, площадь Нации) при всей своей эффектности и яркой выразительности отдельных групп производит громоздкое, лишенное цельности впечатление.

Последние годы Далу, так же как и его бельгийский современник К. Менье, работал над проектом большого Памятника труду. Некоторые подготовительные фигуры к этому памятнику, например «Пудлинговщик», «Крестьянин» (1889—1902; Музей изящных искусств города Парижа), утверждая этическую значительность образов человека труда, отличаются высокими художественными достоинствами.

Центральной фигурой французской скульптуры был Огюст Роден (1840— 1917). Наряду с Менье Роден — один из крупнейших мастеров западноевропейской скульптуры того времени.

Роден стремился к утверждению положительного героя, к воспеванию значительных качеств человека. Поэтому в его творчестве раскрылась вся мера возможностей и все трудности художественного развития, присущие пластике в эпоху капитализма. Роден не смог, особенно в годы, следовавшие за Парижской коммуной, подняться над неопределенным гуманизмом своих воззрений и увидеть и почувствовать, что единственно реальный, связанный с жизнью положительный образ, достойный героически-монументального воплощения, мог быть только образом человека труда, в частности образом пролетария. Бельгийский скульптор Менье сумел пойти по этому пути, сумел увидеть в человеке труда не только объект эксплуатации, но и единственного носителя достоинства и величия человека. Роден не смог пойти по этому пути. Его искусство, очень широкое по кругу идей, переживаний, чувств, по страстной бурности творческих исканий, по своему драматизму, вместе с тем было обречено на трагически неразрешимые противоречия. Они и привели мастера в конце его творческого пути к частичному отказу от реализма и к переходу на позиции отвлеченно-символического литературно-риторического искусства.

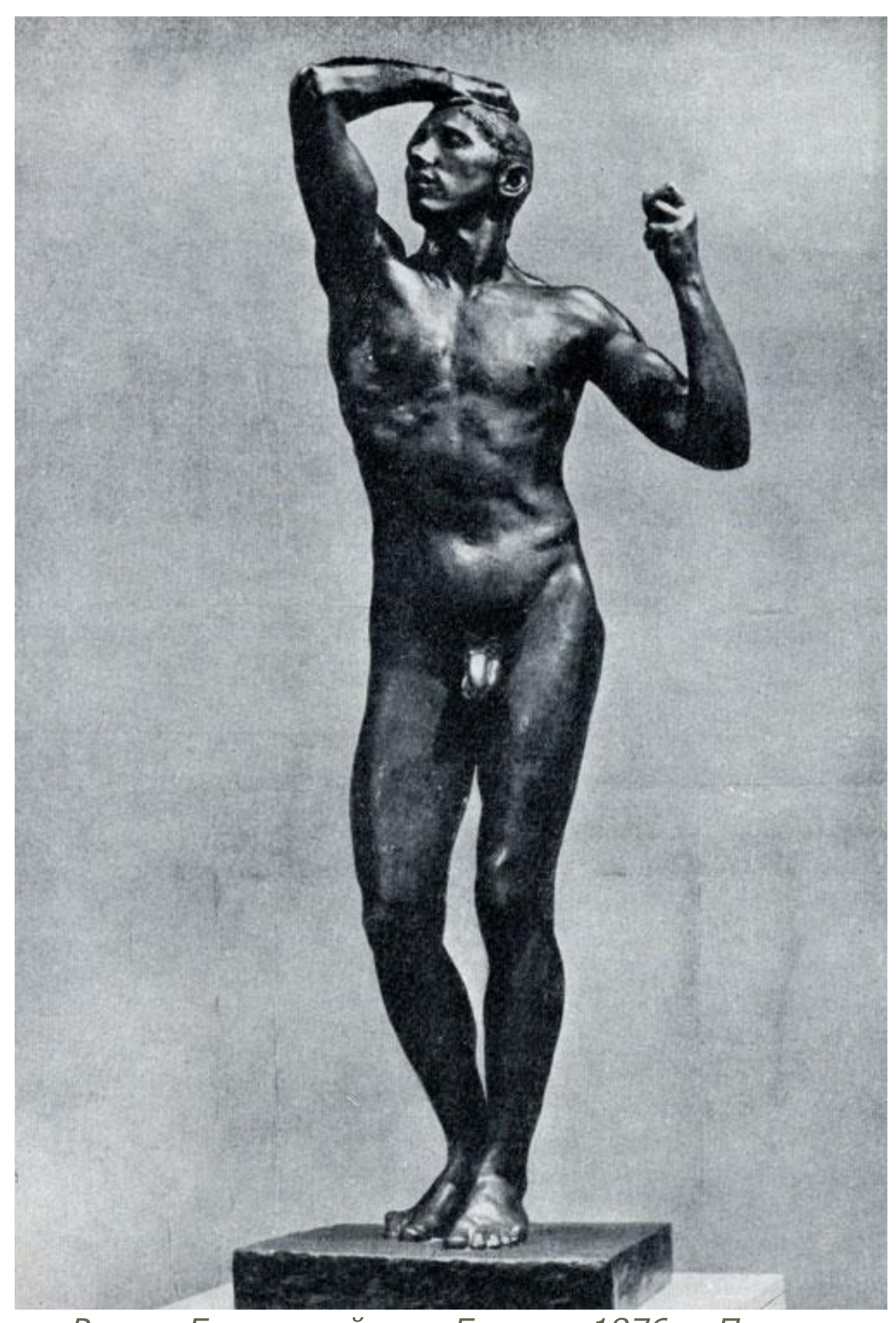
Но в годы расцвета лучшие произведения Родена являлись одной из вершин реалистической скульптуры эпохи капитализма. Духовная жизнь человека воспринимается Роденом как мир сложных переживаний, богатый внутренним развитием. В этом отношении Роден — продолжатель великих традиций реализма нового времени. Что особенно ценно, искусство Родена далеко от хотя бы косвенной попытки опоэтизировать, эстетически принять сложившийся образ жизни, характерный для буржуазной Франции того времени.

Роден учился у довольно посредственных представителей салонного академизма. В юности он был вынужден зарабатывать на жизнь, работая над различной декоративной лепниной, «украшавшей» фасады вновь воздвигаемых уродливых Эклектических домов Брюсселя и Парижа. Эта тяжелая поденщина воспитала в нем органическое отвращение к современной ему «расхожей» скульптуре. Его подлинными

учителями стали близкие его творческим исканиям правдивого, драматически страстного искусства мастера французской готической скульптуры и Микеланджело.

Уже в сравнительно ранней работе «Человек со сломанным носом» (1864), (*Упоминаемые ниже произведения (или их повторения) - за исключением памятников - хранятся в музее Родена в Париже.*) Роден выступает как беспощадно правдивый реалист. Вместе с тем Роден утверждает значительность образа человека, раскрывая внутреннее духовное его состояние, резко выявляя характерные черты облика.

И в дальнейшем, в своем «Идущем человеке» (1877) и особенно в «Бронзовом веке» (1876), Роден стремится перейти к созданию монументальных, значительных произведений. Чрезвычайно характерно, что скульптор при этом ищет для этих образов некий характерно выразительный, полный внутреннего эмоционального содержания мотив движения. Таков широкий, уверенный, стремительный шаг в «Идущем человеке», затем переосмысленный в образе «Иоанна Предтечи» (1878). В «Бронзовом веке» передан образ жизненной силы, пробуждающейся от сковывающего ее сна. Чистая ясность силуэта и энергичная, полная сдержанной динамики моделировка придают этому мотиву переходного движения ощущение подлинной монументальной значимости.



Огюст Роден. Бронзовый век. Бронза. 1876 г. Париж, музей Родена.

илл. 120

Вместе с тем в своих скульптурах Роден стремится преодолеть холодную красивость моделировки академизма; скульптор, так же как, впрочем, и многие живописцы, литераторы того времени, ищет прекрасное не в отвлеченно-идеальном, а в характерно-выразительном, драматически-содержательном. Иногда Роден в этом своем стремлении обращается к прямому изображению уродства стареющей плоти. Такова его навеянная одной из баллад Вийона «Некогда прекрасная Омьер» (ок. 1885) — образ скорби и отчаяния увядшей, вступающей в зиму своей жизни женщины.

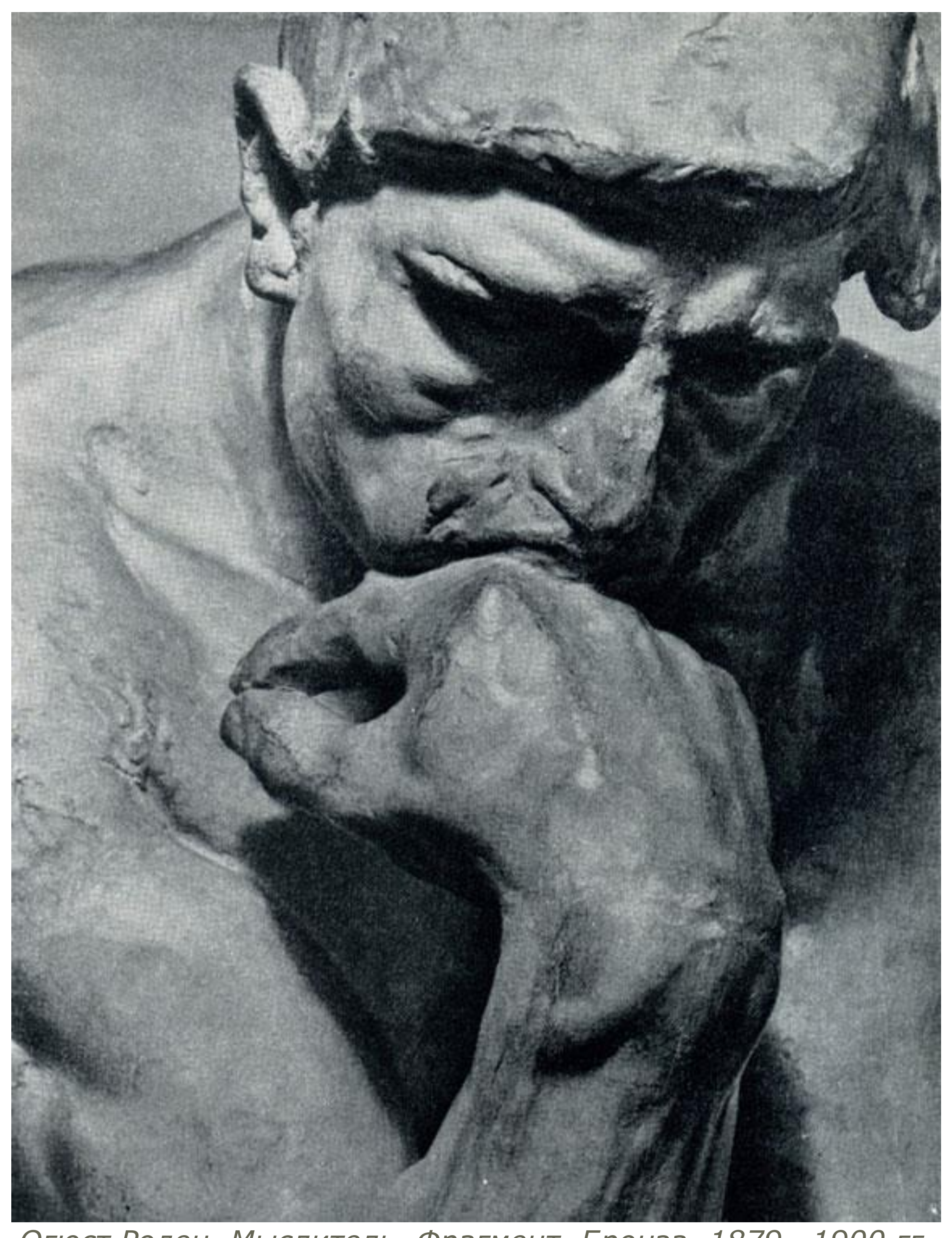
Наиболее полно искания зрелого Родена раскрылись в его так и не завершенной гигантской композиции, навеянной образами Данте,— «Врата ада» (1880—1917) и в памятнике «Гражданам Кале» (1884—1886; установлен в Кале в 1895 г.). В первом из них с наибольшей остротой сказались те трагические противоречия, которые были присущи развитию скульптуры в 19 в. По замыслу Родена это должна была быть синтетически монументальная композиция, воплощающая в образах одновременно реалистических, предельно жизненных и вместе с тем символически обобщенных как бы судьбы человечества в целом.

Чрезвычайно характерно, что сюжетные мотивы этой композиции почерпнуты Роденом не из реальной жизни. Он вынужден был обратиться к литературно-поэтическим образам и ассоциациям. Это придавало аллегорический характер всей композиции, лишало ее той непосредственной жизненной и социальной значимости, которая была столь характерна для реализма 19 в. Роден, видимо, опирался в своем решении на пример античного и средневекового искусства, черпающего темы из сокровищницы народных мифов или библейских сказаний. Однако во второй половине 19 в. обращение к литературным шедеврам прошлого как к источникам вдохновения приобретало прямо противоположный смысл, чем обращение мастера готики или античности к миру религиозных сказаний и мифологических представлений и образов, которые составляли органическую область духовной жизни народа того времени; в тех образах воплощались, пусть в фантастически

превратной форме, свойственные коллективу идеи, чувства, переживания.

В целом проект «Врат ада» поражает своей перегруженностью, дробностью мотивов, неясностью назначения. Эта монументальная синтетическая сюита была предназначена, казалось бы, для связи с большим архитектурным сооружением. На деле такой связи не было. Ворота вообще ни к какому реальному зданию не соотнесены, они ведут «в никуда». Запутанная же, беспокойно загроможденная композиция лишена тех элементарных качеств, которые должны быть присущи любому действительно связанному с архитектурой монументальному произведению. «Врата ада» никогда не были осуществлены и не могли быть осуществлены.

Однако, разрабатывая отдельные сюжетные мотивы «Врат ада», Роден создал значительные самостоятельные произведения. Таков его полный грузной силы «Мыслитель» (1879—1900; отлив установлен в Париже перед Пантеоном в 1904 г.).



Огюст Роден. Мыслитель. Фрагмент. Бронза. 1879—1900 гг. Париж, музей Родена. Отлив установлен в Париже перед Пантеоном в 1904 г.

илл. 121

Характерен для реалистических исканий 80-х гг. также связанный с циклом «Врат ада» образ Евы, изгнанной из рая, охваченной горечью раскаяния. Небольшая статуя Евы интересна не только сдержанно драматически выразительной передачей образа горестного отчаяния, но и тем, что в ней ярко выражены особенности художественной манеры Родена. Тело передано во всей его ощутимой теплоте и упругости. Мрамор как бы дышит, переходы от света к тени полны сдержанно беспокойного мерцания.

Принято говорить о живописности пластического языка Родена. Это, однако, лишь отчасти так, поскольку мастер сохраняет объемные материальные формы. Выразительность языка пластических форм используется художником в полной мере, хотя одновременно он и стремится связать их с окружающим пространством, со световой средой. Иногда в связи с этим говорят и об импрессионистичности манеры Родена, что тоже весьма неточно. В отличие от импрессионистов Роден стремится к сюжетно и образно значительным композициям, к воплощению больших идей и событий. Художественный язык Родена в 70—80-е гг. принципиально отличен от художественного языка импрессионистов. Фактура приобретает у него образно выразительный, подчеркнуто эмоциональный, драматический характер. Она подчинена задаче раскрытия общего эмоционального, духовного состояния героя. Так, в его «Поцелуе» (1886) мягкая нежная дымка окутывает тело девушки, а сдержанно напряженные вспышки света и тени скользят по бугристой мускулатуре торса юноши. В то же время эти же тени сгущаются, становятся тяжелыми, а вспышки света — резкими и напряженными в еле обработанной, сохраняющей всю грубую шершавость фактуры камня голове Евы. Грубая обработка мрамора в этом случае, сохраняя природную структуру камня, не только передает ощущение спутанных косм волос. Она, давая почувствовать тяжесть камня, усиливает ощущение придавленности тяжким грузом стыда и раскаяния Евы. Стремление сохранить в скульптуре недоработанные поверхности мрамора, так называемую «шубу», в лучших произведениях Родена строго

подчинялось образной задаче усиления реалистической и психологической выразительности произведения в целом. Однако в поздних, связанных с влиянием модернизма работах Родена этот прием приобретает значение самодовлеющего щегольства эскизной незаконченностью скульптурного образа, «артистически» недоговоренного намека.

Чувство внутренней цельности, законченной полноты художественного воплощения идеи — характерные черты роденовского искусства периода его расцвета. К этому периоду относятся и его «Граждане Кале» — одно из немногих значительных явлений реалистической монументальной скульптуры второй половины 19 в. Роден сумел отойти от литературных образов и символических ассоциаций и обратиться к реальному историческому событию прошлого. Доблесть граждан Кале, их горькая и величавая судьба взволновали художника по-иному, чем дантовская поэма. И Роден действительно сумел в «Гражданах Кале», правдиво воплотив красоту человека, жертвующего жизнью ради блага родного города, создать образ подлинно народный и жизненно значительный.



Огюст Роден. Граждане Кале. Памятник перед зданием ратуши в Кале. Бронза. 1884—1886 гг. Открыт в 1895 г.

илл. 123



Огюст Роден. Граждане Кале. Фрагмент. См. илл. 123.

илл. 124



Огюст Роден. Граждане Кале. Фрагмент. См. илл. 123.

илл. 125

Композиция «Граждан Кале» на первый взгляд может показаться хаотичной. Она не только свободна от напыщенной эффектности мизансцен академического натурализма тех лет. Она лишена и той ясной кристаллической законченности, которая присуща классическому искусству. Однако Роден знал, что старые традиционные идеально обобщенные формы не давали возможности убедительно выразить сложные психологически дифференцированные пути восприятия мира современным ему человеческим сознанием.

Конечно, противоречивость действительности эпохи капитализма находила свое наиболее полное воплощение в таких развернуто повествовательных и одновременно способных к глубокому и сложному психологическому анализу формах искусства, как роман. Однако потребность в очищенном от описательности героическом раскрытии красоты человека, его поступков и чувств продолжала жить и властно требовала воплощения в пластически наглядной художественно зримой форме. «Граждане Кале» — одна из немногих удач западноевропейского искусства в решении этой задачи. Композиционное единство и цельность образного воплощения идеи в «Гражданах Кале» сказываются и в том, что каждая фигура, сама по себе необычайно выразительная и характерная, вместе с тем многократно усиливает свою эстетическую действенность от сопоставления с другими фигурами памятника. Чувство взаимосвязи этих фигур, объединенных единым переживанием, единой судьбой и вместе с тем по-разному реагирующих на нее и тем самым дополняющих друг друга, приобретает необычайную силу.

Общий силуэт композиции не соотнесен художественно ни к какому архитектурному фону или к пространственной конфигурации данной площади. Однако группа не носит станкового характера. Первоначально Роден предполагал, что его группа будет поставлена вровень с мостовой площади в Кале. Поток спешивших по своим повседневным делам людей вдруг как бы внезапно рассекался мерным движением полных могучей внутренней силы и значимости бронзовых фигур, вносящих напряженный и полный трагической силы ритм в

повседневную суету обычного движения жизни. Зритель как бы должен был остановиться, пораженный Этим властным вторжением великого и значительного в повседневность. Общая приподнятость над обыденностью, высокий духовный подъем, которым наделены герои, и вызывает ощущение внутреннего единства группы в целом.

Тяжко и медленно ступая, с трагическими ритмическими паузами, идут добровольно на казнь ради родного города лучшие люди Кале. Тяжелые складки грубых хламид, грубые веревки, повязанные на шее, как бы влекут вниз фигуры, создают ощущение роковой силы, давящей на их плечи. Впереди идут двое: юноша и зрелый бородатый муж. В юноше не чувствуется напряженного ожидания смерти, он спокойно и свободно шагает, погруженный в свои мысли, и вместе с тем вопрошающий жест его взметнувшейся вверх правой руки оттеняет скорбное спокойствие мысли, написанной на его лице. Образ же рядом идущего мужчины полон глубокой сосредоточенной, ушедшей в себя думы — это человек, примиренный с роком, судьбой. Третий в порыве страха перед ожидаемой смертью отшатнулся, закрыв руками глаза. Его откинувшаяся назад нервная беспокойная фигура как бы вносит диссонанс в торжественно медлительную поступь людей, добровольно обрекших себя на смерть. Так в общую суровую гармонию целого врывается аккорд острой человеческой скорби и муки. Но вновь сурово и необоримо движутся фигуры могучего старца и гневно-скорбного, с вызовом глядящего в лицо смерти бургомистра, несущего ключи городских ворот. Вдвоем они загораживают последнюю фигуру — фигуру человека дрогнувшего, схватившегося руками за голову в отчаянии и страхе. Он последний, он и слабейший из всех, но и его как бы завлекает, подчиняет себе, сохраняет в группе притягивающая сила суровых, идущих навстречу смерти героев. Как и в «Расстреле» Гойи, Роден в нескольких фигурах воплотил образ народной трагедии. Это одно из тех немногих произведений западноевропейского искусства, где звучит то народное, хоровое начало, то представление о народе как об основном герое исторической трагедии, которое с такой мощью

утвердилось в русском искусстве в творчестве Сурикова, Мусоргского и Л. Толстого.

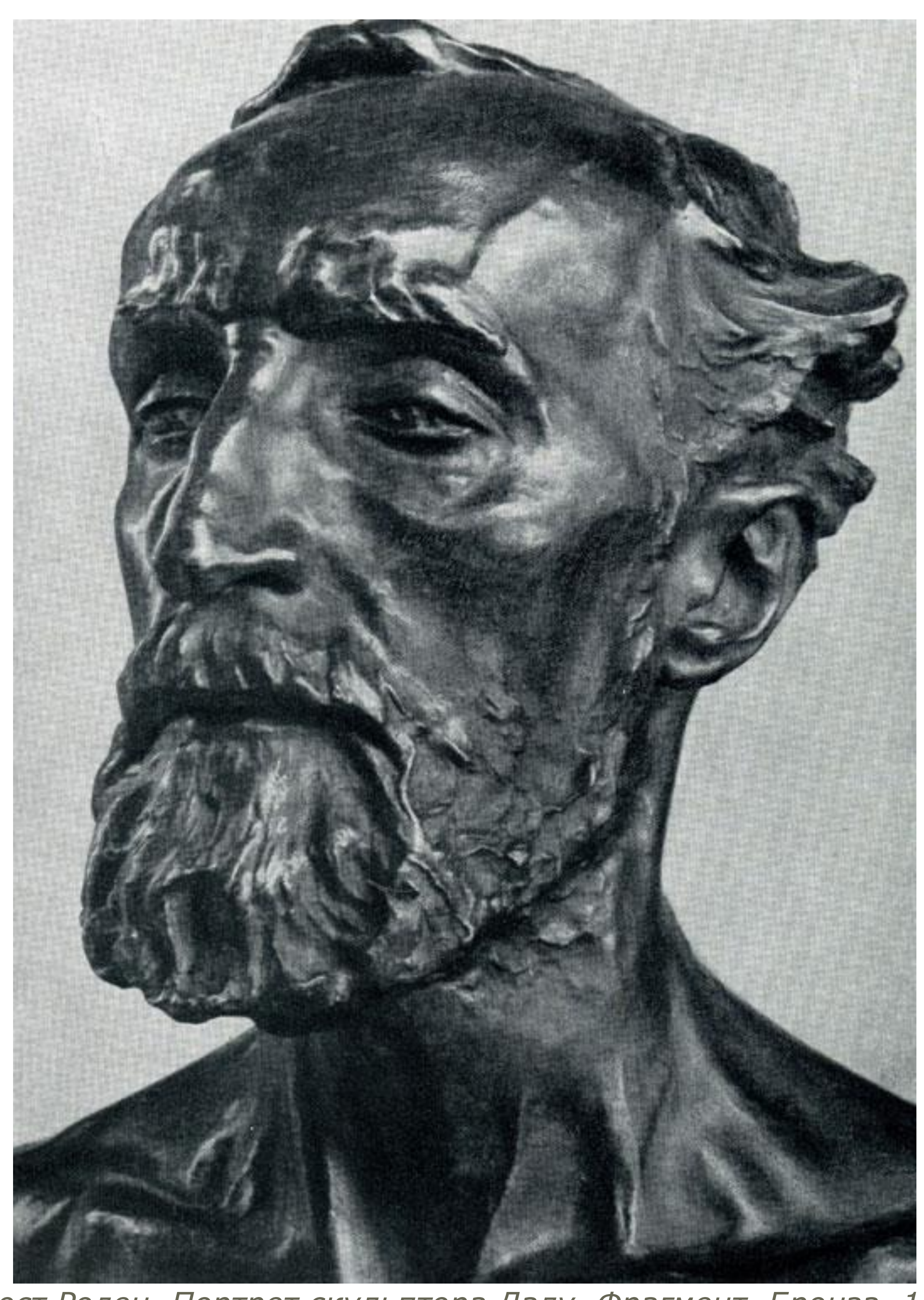


Огюст Роден. Памятник Бальзаку. Фрагмент. Гипс. 1893—1897 гг.

Париж, музей Родена. Бронзовый отлив установлен в Париже на бульваре Распай.

илл. 127

Никогда в дальнейшем Роден уже не мог подняться до высот «Граждан Кале». Не смог он этого сделать и в памятнике Бальзаку (1893—1897, установлен в Париже), в котором он стремился к героизации образа большой творческой личности. Элементы нарочитого заострения образа, выделения некоего отвлеченного эмоционального лейтмотива несколько снижают жизненную конкретность и идейную значимость этого произведения. Вместе с тем следует отметить, что поставленная в начале небольшого бульвара статуя Бальзака плохо воспринимается на открытом воздухе. Она слишком массивна и грузна, слишком не расчленена пластически, чтобы легко «читаться» на открытом воздухе. Необходимо подойти вплотную к этой скульптуре, чтобы оценить ее энергичную и выразительную моделировку.

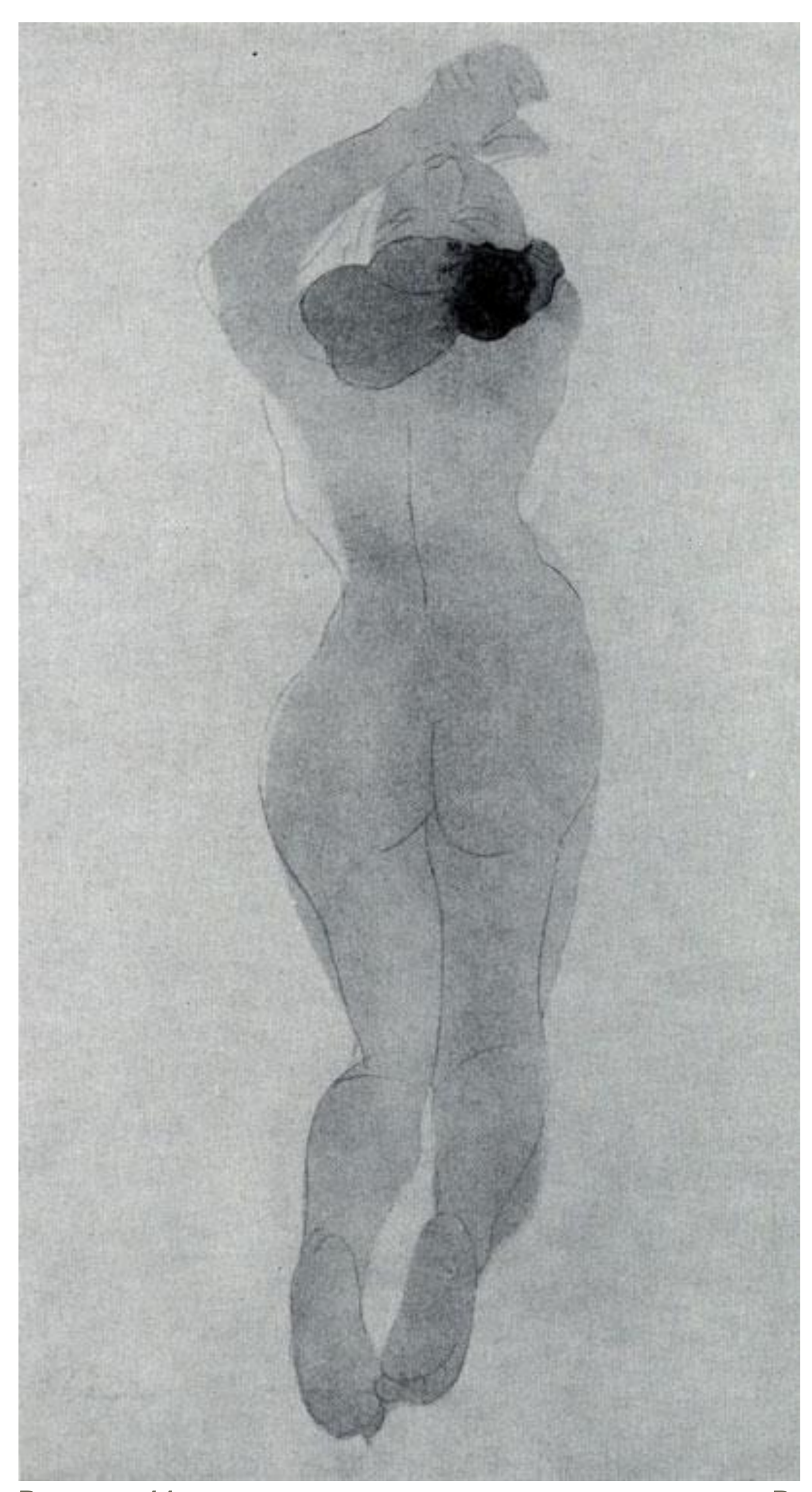


Огюст Роден. Портрет скульптора Далу. Фрагмент. Бронза. 1883 г. Париж, музей Родена.

илл. 122

Значителен вклад Родена в развитие скульптурного портрета, где его реалистическое мастерство получило свое наиболее ясное воплощение. Большинство портретов отличает непринужденное раскрытие наиболее выразительных черт как физического, так и эмоционального характера модели. Таков артистический, аристократичный Далу (1883), внешне мешковатый и духовно сосредоточенный Вертело (1906), нервно вызывающий, чуть насмешливый Рошфор (1897). Таковы то полные нежной задумчивости, то порывистые женские портреты. Все они вместе образуют своеобразный роденовский мир, мир духовно интересный,

артистически приподнятый над повседневной прозой. В портретном бюста Гюго (1897) раскрыты черты человека, охваченного могучей силой творческого горения. Черты лица передают индивидуальную неповторимость его физического облика, но одновременно в них мастер раскрывает и духовную силу великого писателя: пафос концентрированной творческой воли и страсти передан с большой убедительностью. По сравнению с бюстом проект памятника Гюго (1893), изображающего писателя обнаженным, сидящим на скале с возбужденно вопящей над его ухом музой, производит несколько искусственное, надуманное впечатление и в какой-то мере характерен для захлестнувшего Родена уже с конца 90-х гг. стремления к литературной символике и «загадочной многозначительности» таких композиций, как «Орфей», «Любовь убегает» и т. д. В них стареющий мастер не только отдал дань символическим и модернистическим течениям времени, но стал одним из его типичных представителей. Такого рода композиции встречались и ранее в творчестве Родена (например, «Вечный идол», 1889), но до 90—900-х гг. они ни в коей мере не определяли общей направленности его творчества.



Огюст Роден. Натурщица, стоящая на коленях. Рисунок. Карандаш, акварель. Ок. 1900 г. Париж, музей Родена.

илл. 126

В целом противоречивое и неравномерно развивавшееся творчество Родена ценно нам не этими последними, связанными с символическим модерном произведениями. Вклад Родена в историю развития реализма 19 в. определяется работами 70—80-х гг., продолжающими и развивающими великие традиции реализма и гуманизма в скульптуре 19 в. Те же гуманистические тенденции воплощены в его офортах и рисунках, являющихся своеобразным дополнением к скульптурному наследию Родена.

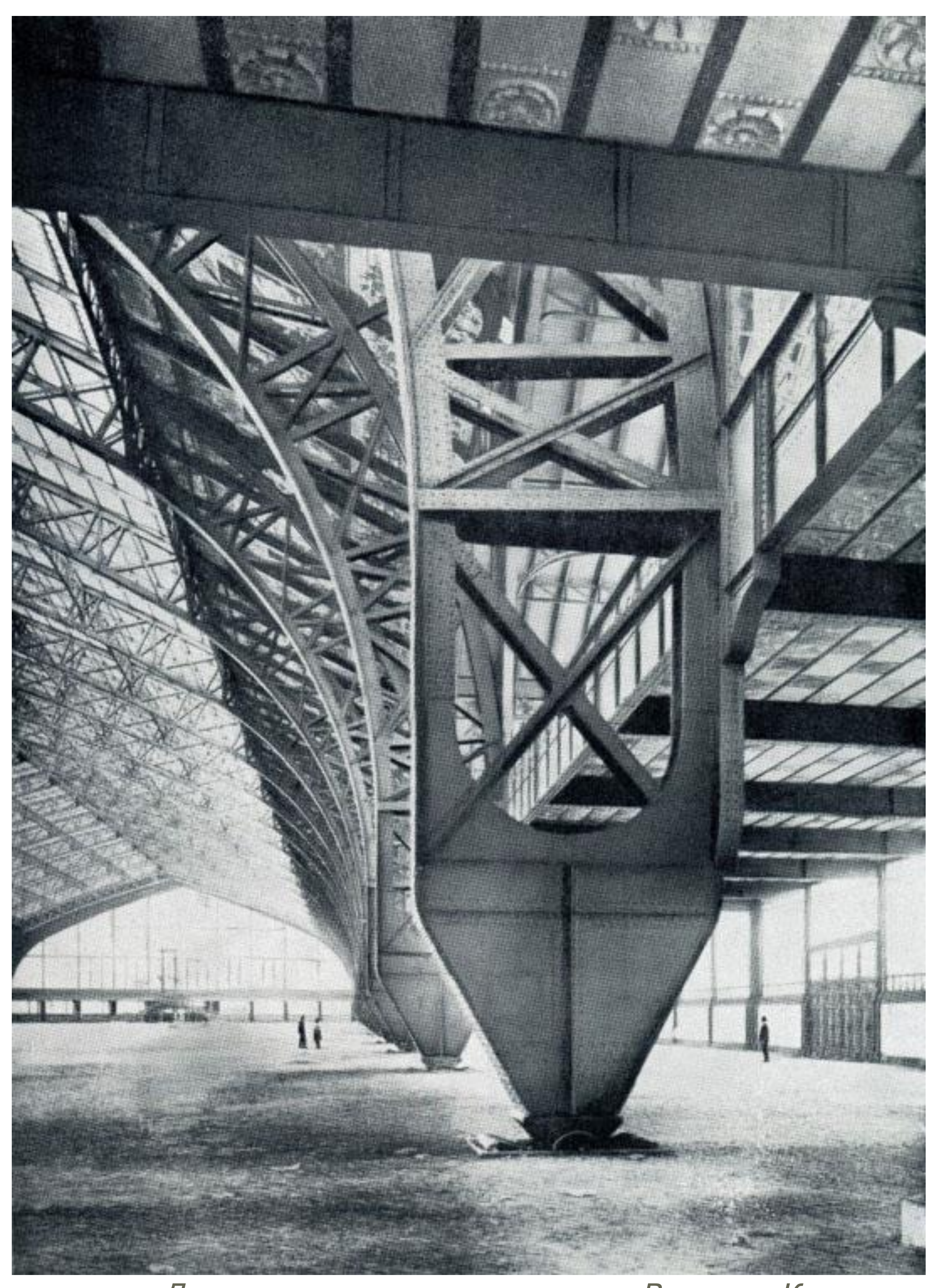
Французской архитектуре 70—80-х гг. в целом присуще то же господство эклектизма, которое определилось уже к середине 19 в. Сохраняется характерная для капиталистического города 19 в. фасадная застройка улиц. Монументальные сооружения общественного характера перегружаются безвкусной лепниной, обильно украшаются статуями. Пышная тяжеловесность бьющей в глаза роскоши, отсутствие чувства эстетической выразительности самой конструкции сооружения, пренебрежение к объемно-пластическому решению здания и его органической связи с окружающей архитектурной средой типичны для этого периода. Эти черты отличают относящийся еще к 60-м гг. пышный дворец Лоншан в Марселе (1862— 1869; архитектор Г.-Ж. Эсперандье) и в особенности церковь Сакре Кёр в Париже (начатая в 1874 г. архитектором П. Абади). Храм, расположенный на высоком Монмартрском холме и уродующий архитектурный силуэт города,— типичный пример распространенного в церковной архитектуре того времени эклектического подражания средневековью. В данном случае зодчий прибегает к чудовищной смеси византийского и романского стилей. Эта приверженность к эклектике сохраняется в архитектуре вплоть до начала 20 в. Примером может служить здание Пти Пале в Париже (1900) архитектора Шарля Жиро.

В то же время в 70-х гг. начинают получать все более широкое применение новые виды строительной техники. Большой универсальный магазин «Бон Марше» в Париже, построенный в 1876 г. инженером Гюставом Эйфелем (1832—

1923) и архитектором Буало, представляет собой, по существу, смело рассчитанную каркасную железную конструкцию. Конструкция эта, однако, тщательно замаскирована.

Фасад «Бон Марше»—обычное бессмысленное нагромождение пилястр, колонн, арок и пошлой декоративной лепнины. Железная конструкция применена также в здании шоколадной фабрики в Нуазель-сюр-Марн, построенной в 1871 г. Жюлем Сольнье, впрочем, и здесь замаскированная отделкой в стиле рококо.

Противоречие между индустриальной конструкцией здания, между задачами рациональной планировки архитектурных объемов в соответствии с выполняемым ими назначением и бессмысленно украшательским традиционным оформлением фасада приобретало все более острый характер.



Фердинанд Дютер при участии инженера Виктора Контамена. Галлерея машин для Всемирной выставки 1889 г. в Париже. Внутренний вид. Не сохранилась.

илл. 130

Принципиально новый шаг в развитии архитектуры был осуществлен во время Всемирной выставки 1889 г. Так, Галлерея машин, сооруженная Фердинандом Дютером при участии инженера Контамена, отличалась не только огромным по тому времени пролетом —115 м при длине зала 420 м и высоте 45 м,— но и выявлением эстетической выразительности самой конструкции, которую, естественно, было просто невозможно замаскировать каменной кладкой.



Гюстав Эйфель. Эйфелева башня в Париже. 1887—1889 гг. Сотрудниками Эйфеля при строительстве были инженеры Морис Кехлин, Эмиль Нугье и архитектор Стефен Совестр.

илл. 131

Для этой же выставки была воздвигнута ажурная конструкция знаменитой трехсотметровой башни, названной по имени ее строителя Эйфелевой башней. Талантливый инженер-конструктор Гюстав Эйфель создал смелую конструкцию, не выполняющую, однако, никакой определенной утилитарной функции. Ее назначение было ввести вертикальную ось, господствующую над территорией выставки, и продемонстрировать возможности тогдашней французской строительной техники. Вероятно, именно поэтому Эйфель положил в основу зрительного эффекта, вызываемого башней, красоту самой ее ажурной конструкции. Отдельные детали чугунного литого орнамента, «украшающего» нижний ярус башни, играют совершенно подчиненное значение и не влияют сколь-нибудь значительно на общее впечатление, создаваемое грандиозной конструкцией. По существу своему сооружение Эйфеля являлось первым предвестником нового периода в развитии архитектуры эпохи капитализма, все особенности которого, однако, проявились значительно позже — в 20 в.

Искусство Испании

Т. Каптерева

В 18 столетии Испания продолжала оставаться отсталой страной, во главе которой по-прежнему стояли реакционные феодальные силы. Однако во второй половине 18 в. в связи с частичным экономическим подъемом, некоторым ростом буржуазии и распространением идей французской просветительской философии здесь на недолгое время возникли общественные тенденции, сближавшиеся с политикой так называемого просвещенного абсолютизма в других европейских странах.

Для испанского общества открывались возможности более свободного приобщения к достижениям передовой мысли и

искусства Европы того времени. Но если для представителей прогрессивной буржуазной интеллигенции это приобщение воспринималось как стимул возрождения национальной культуры, то иной направленностью отличалась художественная политика правящих классов. Она основывалась на подавлении национальной самобытности, слепом подражании иноземным образцам и широком привлечении к королевскому двору иностранных мастеров. Во второй половине 18 столетия в испанском искусстве преобладающее значение приобрел классицизм, который пропагандировала учрежденная в 1774 г. Академия искусств Сан Фернандо в Мадриде. Академия стала диктатором художественных вкусов и в архитектуре, и в скульптуре, и в живописи. Ее возглавил работавший с 1761 г. в Испании немецкий художник Антон Рафаэль Менгс.

Общая картина развития испанского искусства второй половины 18 в. отличалась тем не менее пестротой и отсутствием стилевого единства. Характерной чертой этого искусства был эклектизм, особенно заметный в произведениях живописцев Мариано Маэлья (1739—1819) и Франсиско Байеу (1734—1795). Подражание живописцев классицисту Менгсу соседствовало с подражанием Тьеполо, творческая деятельность которого в Испании в 1767—1770-х гг. была, пожалуй, самым ярким событием художественной жизни того времени. Национальная традиция в живописи, приглушенная, неспособная противостоять натиску «подражательного» направления, все же существовала и проявлялась в талантливых работах Луиса Мелендеса (1716—1780).

Однако испанское искусство второй половины 18 столетия было лишь фоном, на котором особенно рельефно выступило могучее дарование Франсиско Гойи.

Творчество этого художника, развивавшееся на рубеже 18—19 столетий, подобно творчеству Луи Давида, открывает искусство новой исторической эпохи. В какой бы области ни работал Гойя, всегда его образные решения были отмечены особым, отличным от прошлого, художественным видением

мира. С новым временем Гойю связывают прямое отражение и оценка в его искусстве реальных событий жизни, современной ему действительности. Обратившись в своем творчестве к изображению исторической деятельности народных масс, Гойя положил начало развитию исторической реалистической живописи нового времени.

Гойя — сложный и очень неровный художник. Своеобразие и сложность его искусства состоят в значительной мере в том, что, в отличие от искусства Давида, оно лишено четкой политической программности и более непосредственно связано со стихией реальной жизни, служившей для Гойи источником разнообразных творческих импульсов. Восприятие жизненных противоречий носило у Гойи характер стихийного протеста против социальной несправедливости, преломляясь через призму глубоко личного, субъективного переживания художника. Значительное место в творчестве мастера занимают гротеск, аллегория, иносказание. Однако произведения, с трудом поддающиеся расшифровке, в такой же мере овеяны горячим дыханием жизни, как и его работы с активно выраженным социальным началом. Как ни один из великих мастеров Испании, Гойя воплотил в своем искусстве трагедию и героические чаяния испанского народа, переживавшего в это время один из самых бурных периодов своей истории. Вместе с тем его творчество, отличающееся правдивостью, исторической конкретностью и глубоко национальным характером (что отметил еще В. В. Стасов), несет в себе и более широкое, универсальное содержание, ибо в нем находят косвенно-ассоциативное выражение многие проблемы и трагические противоречия новой исторической эпохи.

Франсиско Гойя-и-Лусиентес родился 30 марта 1746 г. в арагонской деревне Фуэндетодос близ Сарагосы и учился живописи в мастерской сарагосского художника Хосе Лусано-Мартинеса. Бурная, насыщенная приключениями молодость Гойи прошла в Сарагосе, затем в Мадриде и, наконец, в Италии. В 1771 г. он вернулся на родину. Как художник Гойя складывается сравнительно поздно. Его редкое живописное

дарование проявилось в серии картонов для шпалер королевской мануфактуры Сайта Барбара в Мадриде. Первая серия картонов, выполненная в 1776—1780 гг., изображает сцены из народной жизни: игры и празднества, прогулки, уличные сценки. Картины построены на эффектном сочетании звучных чистых тонов. В этих декоративных произведениях, в их несколько условной зрелищности еще сильна связь с искусством 18 столетия. Однако они покоряют непосредственной жизнерадостностью, ярко выраженными национальными чертами в изображении особенностей быта, характера пейзажа, разнообразных народных типов. Зарождающиеся здесь тенденции нового художественного видения получают более конкретное выражение в картонах второй серии (1786—1791), где художника интересует не столько декоративно-зрелищная сторона народной жизни, сколько выразительность персонажей, напряженность эмоционального состояния («Раненый каменщик»; Прадо). И в живописном решении этой серии преобладают более сдержанные тональные соотношения.

Работа над картинами приносит Гойе большую известность в столице. Он исполняет заказы придворной знати (серия панно для замка Аламеда, 1787), утверждается членом Академии искусств Сан Фернандо, а в 1789 г. получает звание придворного художника. В 80-е гг. он пишет много заказных парадных портретов и одновременно создает произведения, предвосхищающие последующие достижения его портретного искусства.

90-е гг. являются годами своеобразного перелома в творчестве Гойи. Тяжелое личное переживание — болезнь, в результате которой он становится глухим,— еще более усиливается в это время напряженной общественной ситуацией, к которой столь чуткий художник, как Гойя, не может остаться безучастным. Идеи французской буржуазной революции глубоко захватывают испанское общество, особенно представителей передовой буржуазной интеллигенции. Вместе с тем Испания принимает активное участие в интервенции европейских государств против

революционной Франции. Период либеральных реформ сменяется в Испании периодом феодальной реакции. Отсталую и нищую страну цепко держат в своих руках паразитирующие правящие классы, по-прежнему свирепствует «святая» инквизиция, глубокое разложение охватывает королевский двор. Лучщие люди страны — многие из них друзья Гойи — подвергаются преследованиям и изгнанию.

В творчестве Гойи появляются новые темы и настроения. Трагической выразительностью, гротескной трактовкой образов отличаются хранящиеся в Академии Сан Фернандо картины 1794 г. «Трибунал инквизиции», «Дом умалишенных», «Процессия флагеллантов». Изменяется и сама манера художника, стремящегося создать общий, полный повышенной эмоциональности живописный образ» который строится на напряженном цветовом звучании единой коричневато-серой тональности и вспыхивающих красных, желтых, синих пятен, на движении стремительных коротких мазков. Гойя как бы вплотную подходит здесь к изображению темных сторон современной ему жизни Испании. Эти небольшие, но полные глубокой выразительности полотна свидетельствуют о сложении в искусстве мастера нового художественного языка.

То, что волнует теперь Гойю, вызывая его резкое обличение и гневный протест, находит воплощение в знаменитой состоящей из восьмидесяти трех офортов графической серии «Капричос» (1793—1797, изданы в 1799).

«Капричос»—непревзойденный образец фантастически смелого, неповторимо острого реалистического гротеска. Само обращение художника к подобной форме художественного отражения действительности является характерной чертой становления искусства нового времени. Невероятны, чудовищны изображенные Гойей образы и ситуации, но при самых изощренных вымыслах его фантазии они раскрывают существенные, коренные особенности чудовищной испанской действительности того времени. «Капричос» бичует язвы феодально-католической Испании, они направлены против

мира зла, насилия, мракобесия, невежества, тупости аристократии, лицемерия и алчности духовенства, суеверия и фанатизма масс.

Офорты создают сложный мир образов, в которых реальное сплетается с фантастическим, за аллегорической символикой угадывается политическая сатира, туманное иносказание граничит почти с карикатурой. Советские исследователи справедливо находят в «Капричос» отзвуки не только испанского народного лубка, но и французского революционного сатирического лубка. Некоторые темы, как, например, тема паразитизма, ничтожности господствующих классов, выражены в офортах Гойи более конкретно. Таковы изображения ослов, которых учат, увеселяют, портретируют услужливые мартышки и другие ослы, а двух здоровенных ослов несут на своих плечах крестьяне (лист «Ты, который не можешь»). Другие же темы, воплощенные в образах призраков и ведьм — участников адского шабаша, отличаются более сложным обобщающим звучанием. Образная многоплановость присуща всем этим произведениям. Так, например, в офорте «Что может сделать портной» Гойя запечатлевает религиозные предрассудки народа. Толпа в страхе склонилась перед грозной, надвигающейся на нее фигурой монаха, но это лишь пустая ряса, напяленная на засохшее дерево. Однако темные, пугающие воображение силы отнюдь не иллюзорны, как бы говорит далее Гойя: из складок капюшона возникает образованное рисунком коры дерева жуткое лицо призрака, к нему слетаются из пустого пространства светлого неба гнусные существа, оседлавшие летучих мышей. Особой остроты достигают антиклерикальные сатиры Гойи, его обличения инквизиции (листы «Какой златоуст», «Горячо», «Покорный обет», «Прихорашиваются»).

Отвратительный облик мрачного мира зла, с которым ассоциируется в воображении художника испанская действительность, не может заслонить проходящую через всю серию уверенность Гойи в торжестве светлого начала разума и истины.

Своеобразие идейно-образного содержания «Капричос» состоит в том, что это произведение сочетает критический дух передовой мысли своего времени и отзвуки столь устойчивых на испанской почве народных фольклорных представлений, широту общественного звучания и глубоко личное восприятие жизни художником. Во всем, что изображает здесь Гойя, ощущаются многообразные оттенки его чувств, от насмешливой иронии до гневного сарказма. Листы, полные ненависти и горечи, сменяются другими, в которых мастер не скрывает сочувствия к страдающему, лишенному свободы человеку. Это посвященные жертвам инквизиции офорты «Капричос», в которых нет ни фантастики, ни гротеска, ситуации и образы взяты из самой жизни.

Впечатляющая сила «Капричос», выполненных в технике офорта и акватинты, достигнута смелыми сочетаниями крупных живописных пятен черного и белого, света и тени, без преобладания жесткой линейности. Гойя — исключительный мастер в передаче движений, резких и мгновенных эмоций, стремительных и красноречивых жестов, изменчивой, преувеличенной, но никогда не теряющей реальный смысл мимики.



Франсиско Гойя. Злая ночь. Лист из серии «Капричос». Офорт, акватинта. 1793—1797 гг., издана в 1799 г.

илл. 132

Хотя, как указывалось, не следует переоценивать ясную программность политических взглядов Гойи, его «Капричос» неизмеримо более действенно и глубоко вскрывает сущность испанской реакции, нежели многие политические трактаты и обличительные памфлеты либеральных деятелей того времени. Вместе с тем критическое разоблачение конкретных явлений испанской действительности перерастает в серии Гойи в разоблачение мира зла и духовного уродства, и в этом состоит широкое, всеобъемлющее содержание «Капричос».

Ощущение полнозвучной красоты жизни никогда не покидало Гойю, даже в самые трудные годы. Закончив работу над «Капричос», в три месяца, в порыве творческого вдохновения он создал великолепные росписи в церкви св. Антония Флоридского в Мадриде (1798).



Франсиско Гойя. Чудо св. Антония Флоридского. Фреска купола церкви св. Антония Флоридского в Мадриде. Фрагмент. 1798 г.

илл. 134

Сюжетом росписей купола церкви является средневековая легенда, повествующая о том, как св. Антоний Флоридский заставил заговорить убитого, который назвал имя своего убийцы и тем спас безвинно осужденного. Художника, возможно, увлекала задача создания сложной декоративной композиции, навеянной впечатлениями от искусства Тьеполо. Однако он сделал здесь смелый шаг вперед. Его огромным достижением было то, что он сумел внести в монументальную купольную фреску ощущение непосредственной передачи жизни, элементы жанра. Изображенные Гойей более чем в натуральную величину сорок фигур — это живые, современные ему типы уличной испанской толпы, запечатленные во всем разнообразии охвативших их чувств перед лицом совершающегося чуда. Не случайно поэтому каждый персонаж фрески, в котором отсутствует оттенок идеальности и ощущается близость к натуре, покоряет законченностью и живой трепетностью образа. Но изобразительный язык росписи Гойи во многом связан с особенностями монументальной живописи. Он прибег здесь к повышенной выразительности образов, их заострению, укрупнению, применил сложные и смелые ракурсы, насытил всю фреску движением, писал ее свободными широкими мазками. Композиция фрески строится не столько линиями и пластическими объемами, сколько цветом, сочетанием разнообразных, насыщенных богатейшими оттенками красочных пятен удивительной красоты. Вместе с тем Гойя сумел всю эту разноголосую толпу персонажей связать воедино и слить с пространством интерьера. Своеобразную тектоническую роль играет изображение балюстрады, ее очертания сжимают все, что запечатлено на плафоне, подобием крепкого обруча.

Значительное место в творчестве мастера в 90-е гг. занял портрет. Поразителен размах творческой эволюции Гойи от парадных портретов в духе традиций 18 в. (например, портрет маркизы Понтехос, ок. 1787; Вашингтон, Национальная галлерея) до произведений, предвосхищающих самые смелые достижения реалистического портрета 19 столетия. Гойе-портретисту присуще необычайно яркое чувство личности —

умение с захватывающей силой воспроизвести реальный облик человека и индивидуальные особенности его душевного склада, обладающего всегда какой-то повышенной напряженностью.

Мало кто из современников Гойи может сравниться с ним по широте образного диапазона, по многообразию характеристик и исключительно острому, личному восприятию модели. Так, например, совершенно различны такие почти одновременно созданные произведения, как портрет Гаспара Мельчиора Ховельяноса, известного политического деятеля, публициста и друга Гойи (1797; Прадо), и портрет французского посла Фердинанда Гиймарде (1798; Лувр). Каждый из портретов отличается особым образным строем и изобразительными приемами, раскрывающими внутреннюю сущность изображенных: и пассивный, склонный к созерцательности характер испанского интеллигента Ховельяноса, и активную волевую натуру Гиймарде. Впечатление внешней парадности и одновременно той интимной теплоты, с которой Гойя пишет Ховельяноса, сменяется в портрете Гиймарде впечатлением силы, праздничности, пластической отточенности. Портрет этот лишен традиционных парадных аксессуаров, поза непринужденна, композиция с низко проведенной линией горизонта необычна. Темно-зеленые насыщенные тона мундира выступают на фоне золотистого атласа скатерти, и ярко сияют в шарфе и плюмаже три цвета республиканской Франции.



Франсиско Гойя. Портрет семьи короля Карла IV. Фрагмент. 1800 г. Мадрид, Прадо.

илл. 133

Не все портреты Гойи равноценны. Некоторые его официальные портреты, особенно 80-х гг., написаны столь вяло и небрежно, что трудно даже предположить, что они принадлежат его кисти. И это, видимо, не случайно, ибо портреты Гойи всегда несут отпечаток личного отношения художника к людям, которых он портретирует, и иногда поэтому потрясают откровенностью характеристики. Особенно интересен групповой портрет королевской семьи (1800; Прадо) — не имеющее аналогий в традициях парадных изображений произведение, в котором внешняя представительность уступила место смелому, приобретающему характер объективного разоблачения видению натуры. Уже в этой неподвижности откровенно позирующих, выстроившихся в ряд представителей королевской семьи есть что-то оцепенелое, тупое и косное. Еще более удивительное впечатление производят их уродливые лица, обнаруживающие черты фамильного сходства и вместе с тем остроиндивидуализированные. И хотя как будто фигуры не связаны между собой, атмосфера взаимной враждебности и неприязни словно разлита на полотне.

Напротив, впечатление человеческой значительности, внутреннего благородства и интеллектуальности создают портреты современников Гойи, его друзей. Характерно, что сама живописная манера становится здесь ясной, чистой, спокойной («Портрет Байеу», 1796, Прадо; «Портрет доктора Пераля», 1797, Лондон, Национальная галлерея и другие). Важное место в портретном творчестве Гойи занимают женские образы. Его особенно привлекает содержательность и внутренняя страстность женской натуры, которые раскрыты в портретах 1794 и 1802 гг. известной трагической актрисы Марии Росарии Фернандес, прозванной Ла Тирана, Франсиски Сабаса Гарсиа (ок. 1805; Вашингтон, Национальная галлерея) и Исабельи Кобос де Порсель (1806; Лондон, Национальная галлерея), молодой цветущей обаятельной женщины.



Франсиско Гойя. Портрет актрисы Марии Росарии Фернандес («Ла Тирана»). 1802 г. Мадрид, Академия Сан, Фернандо.

илл. 135



Франсиско Гойя. Портрет Франсиски Сабаса Гарсиа. Ок. 1805 г. Вашингтон, Национальная галлерея.

илл. 136

Особое место в галлерее женских образов Гойи занимает изображение молодой женщины, известной под условным названием Махи (то есть простой девушки из народа), запечатленной дважды — одетой и обнаженной (ок. 1802; Прадо). Эти произведения не принадлежат строго к портретному жанру. Скорее здесь воплощен привлекавший художника тип чувственной женской красоты, бесконечно далекий от академических канонов. Необычность трактовки, ощущение индивидуальности образа делают картины особенно живыми. В отличие от классического искусства выразительность «Махи» достигнута подчеркиванием в образе неправильного и характерного.

Столь присущая Гойе способность черпать импульсы из реальной жизни, со всей страстью темперамента откликаться на события современности нашла свое высшее выражение в грозные годы французского нашествия.

Вспыхнувшее 2 мая 1808 г. в Мадриде народное восстание, жестоко подавленное французскими войсками, послужило началом драматической борьбы испанского народа за свою независимость. Регулярная война вскоре перешла в войну партизанскую, народную — так называемую герилью.

Национально-освободительная война в Испании, происходившая во имя «бога, родины и короля», отразила всю сложность исторической судьбы испанского народа, скованного еще узами феодально-католических представлений. И вместе с тем эта война показала миру чудеса беспримерного героизма, вызвала подъем общественных сил, стремление к политическому и социальному возрождению страны. В огне войны родилась первая испанская буржуазная революция 1808— 1814 гг., была принята новая, демократическая конституция. Но в силу отсталости и слабости национальной буржуазии революция носила противоречивый, половинчатый характер. Вскоре после изгнания наполеоновских войск в Испании были восстановлены все учреждения абсолютизма, в том числе и инквизиция. В стране наступили мрачные годы реакции.



Франсиско Гойя. Расстрел в ночь с 2 на 3 мая 1808 года. 1814 г. Мадрид, Прадо

цв. илл. стр. 120-121

Гойя пережил со своим народом эту героическую и трагическую страницу его истории. Схватку испанцев с мамлюками французской конницы на Пуэрта дель Соль он запечатлел в полотне «Восстание 2 мая 1808 г.» (1814; Прадо). Тогда же он написал свою знаменитую картину, изображавшую расстрел испанских повстанцев французскими

солдатами в ночь со 2 на 3 мая 1808 г. (1814; Прадо). Зловещий желтый свет фонаря вырывает из темноты прижатую к склону высокого холма группу повстанцев, на которых направлены вскинутые ружья безликой группы французских солдат. Изображен предельно напряженный момент перед залпом. Гойя резко противопоставляет неумолимость беспощадной надвигающейся гибели силе человеческих чувств, достигающих огромного накала. Он сумел раскрыть здесь проявления безысходной обреченности и страстного протеста, граничащего с безумием ужаса и волевой собранности, тихого отчаяния принятия смерти и испепеляющей ненависти к врагу. Основной смысл картины мастер вложил в центральный образ повстанца в белой рубашке, вскинувшего руки и словно бросающего вызов палачам. Этот образ воплощает активную непобедимую силу жизни, и не случайно поэтому внутренняя страстность его жеста приобретает особую выразительность по контрасту с жестом бессильно распростертых рук убитого повстанца, изображенного на переднем плане. Умение Гойи найти эмоциональное воздействие образов в различном по смыслу и по ритму динамическом движении отличает всю композицию картины. Не менее очевидны здесь и особенности живописного метода мастера, всегда мыслившего цветом. Впечатление высокого драматизма изображенной им сцены достигнуто в первую очередь ее цветовым звучанием, где в гамме сумрачных коричнево-серых и зелено-серых тонов под действием тревожного света загораются светло-коричневые, желтые, красные пятна и, подобно трагическому взрыву чувств, воспринимается ослепительно белое пятно рубашки героя.

Повышенной и как бы сконцентрированной до предела художественной выразительности картины способствует и типичная для Гойи активность самого живописного мазка.

Проходящее через все творчество Гойи ощущение стихийной силы народной жизни отлилось здесь в законченных формах потрясающего исторически-конкретного изображения борьбы

народных масс, которое открыло новые пути для развития исторической реалистической живописи 19 столетия.



Франсиско Гойя. «Что-нибудь получится». Лист из серии «Бедствия войны». Офорт, акватинта. 1810—1820 гг.

илл. 138



Франсиско Гойя. «Невозможно видеть это». Лист из серии «Бедствия войны». Офорт, акватинта. 1810—1820 гг.

илл. 139

Ту же тему страданий и подвига народа он развил в восьмидесяти пяти офортах серии «Бедствия войны» (1810—1820, название это дано Академией Сан Фернандо при их издании в 1863 г.). По своему смыслу серия Гойи многопланова. Народная трагедия показана им во всей ее беспощадности: это горы трупов, пожары, казни партизан, бесчинства мародеров, муки голода, карательные Экспедиции, опозоренные женщины, осиротевшие дети. Все здесь жестокая, страшная правда. «Я это видел», «И это тоже», «Так было» — скупо и гневно подписывает Гойя некоторые листы.

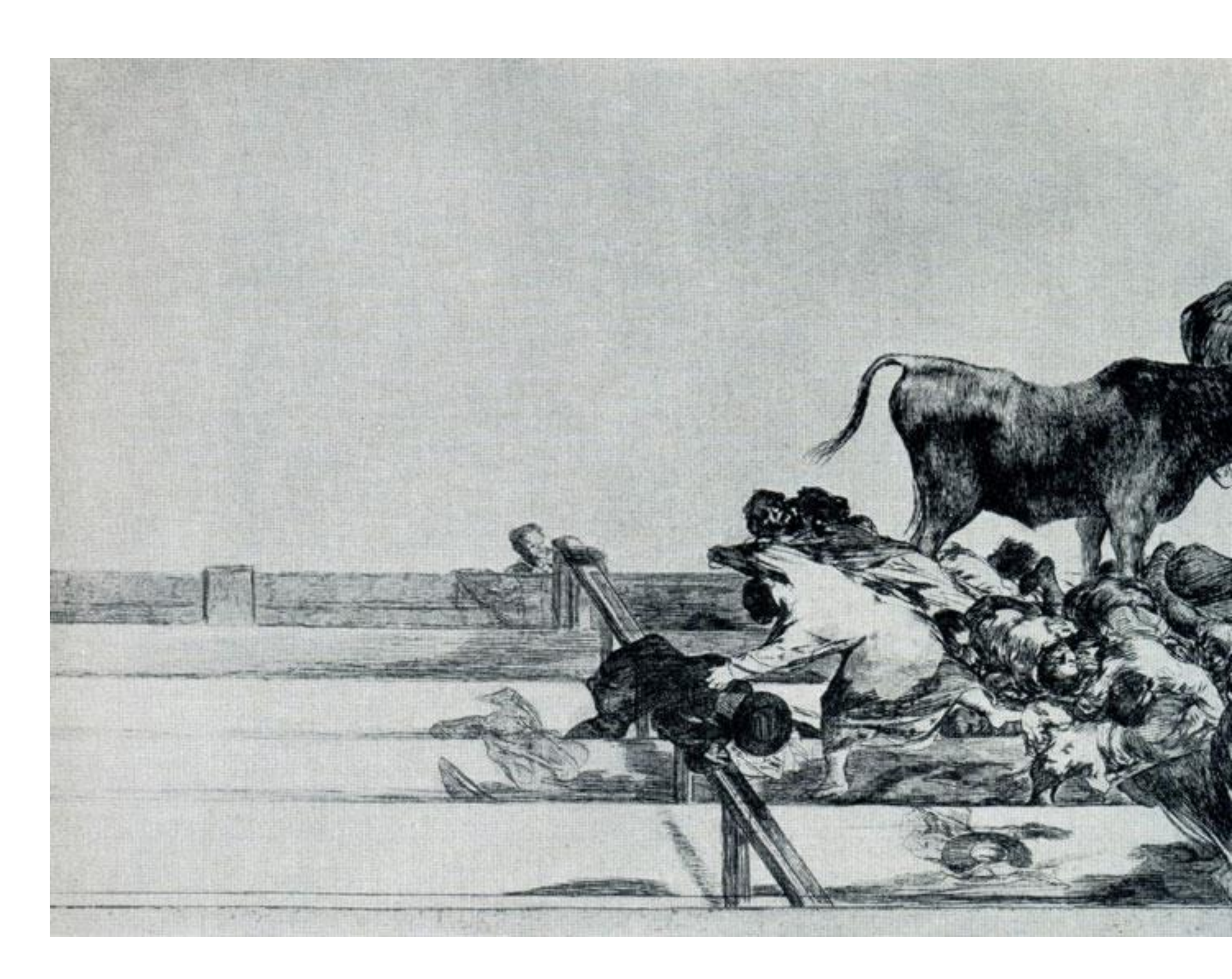
Вместе с тем его привлекает не столько документальная точность изображения, сколько создание произведений трагического обобщающего характера. Война для Гойи — это крушение всего гуманного, разумного, человеческого, торжество отвратительной звериной жестокости. Как истинно испанский художник, он решает эту тему с потрясающей, вызывающей содрогание выразительностью. Однако основной пафос серии, ее неувядаемую современность составляет вера Гойи в силы народа, отстаивающего свою честь и свободу. Этой жажды борьбы исполнен весь народ. В сражении женщина заменяет погибших товарищей. Так запечатлел Гойя подвиг юной Марии Агостины, защитницы Сарагосы (лист «Какое мужество!»).

Изображая в серии различные эпизоды народной войны, мастер связывает их единством драматического повествования. Смысл многих надписей вытекает из смысла надписи предыдущего листа. Но еще очевиднее их единство в особых изобразительных приемах Гойи: бурной, насыщенной движением и чаще всего многофигурной композиции, резких контрастах крупных черных и белых пятен, стремлении к обобщающим образам, лишенным мелочной детализации. Почти везде Гойя выбирает момент драматической кульминации события, противопоставляя убитым — образы живых людей, страданиям умирающих от голода — тупое самодовольство сытых, жертвам — жестокое бесстрастие палачей. Он иногда скупо вводит в офорты элементы пейзажа, усиливающего трагическую окраску события: голые холмы, пустое бескрайнее небо, резкие очертания изломанных войной деревьев. Сочетая технику акватинты и офорта, мастер достигает богатства светотени, сложных соотношений бархатисто-черных и серебристо-серых тонов, пятна и линии.

Офорты второй серии «Бедствия войны» посвящены разгулу реакции. Гойя вновь возвращается к языку аллегории и иносказаний, но исполненный боли и горечи смысл многих его образов ясен (офорты «Против общего блага», «Результаты», «Истина умерла»).

Вскоре, однако, Испания переживает новый революционный подъем. Вспыхнувшее в январе 1820 г. близ города Кадиса на острове Леон восстание экспедиционных войск, возглавленное полковником Рафаэлем Риего, послужило толчком которой испанской буржуазной революции 1820—1823 гг., которая также не увенчалась успехом и была разгромлена силами внешней и внутренней контрреволюции.

Творчество Гойи в предреволюционные годы и в годы революции отличается сложным многообразием тем, образов, настроений. Это время трагических раздумий художника о жизни, его личного одиночества, усиливающейся болезни, душевной смятенности и вместе с тем надежд и поисков прекрасного светлого начала. Чертами особой содержательности и внутренней взволнованности отмечены портреты этих лет, и в первую очередь автопортрет 1815 г. (Прадо).



Франсиско Гойя. Смерть алькальда из Торрехона. Лист из серии «Тавромахия». Офорт. 1815 г.

илл. 141



Франсиско Гойя. Майское дерево. 1815 г. Берлин, Национальная галлерея.

илл. 137

Настроение нарастающего трагизма, тревоги и напряженности проникает в те произведения Гойи, в которых он возвращается к излюбленному им изображению народных празднеств и зрелищ (картина «Майское дерево», 1815, Берлин, Национальная галлерея; графическая серия

«Тавромахия», 1815). Особого внимания заслуживают рисунки задуманной им серии «Заключенные», которые посвящены образам борцов за свободу, ученым и мыслителям—жертвам инквизиции. Художник неизмеримо более глубоко развивает в них давно волновавшую его тему страдающего человека-узника, еще намеченную в упомянутых листах серии «Капричос».



Франсиско Гойя. Прогулка (Молодость). Ок. 1815 г. Лилль, Дворец изящных искусств.

илл. 140

Иным, жизнеутверждающим, мажорным звучанием проникнуты картины Гойи «Прогулка» («Молодость», ок. 1815; Лилль, Дворец изящных искусств), «Кузнецы» (1819; Нью-Йорк, музей Фрик), «Водоноска» (ок. 1820; Будапешт, Музей). В крупном по размерам полотне «Кузнецы» мастер связывает в компактной композиции крепкие фигуры кузнецов, охваченных ритмом напряженной работы. Впечатление суровой и вместе с тем торжественной красоты рождает эта картина, сочетающая в колорите черное, серое с белым и красным. Низкая линия горизонта, уверенная пластическая моделировка придают изображению монументальную значительность. Тот же принцип своеобразной героизации образа отличает и маленькое будапештское полотно — исполненный силы и свежести образ молодой испанской девушки-водоноски. Картина написана в радостных светлых — от розово-желтых до оливково-коричневых — тонах, густым, сильным, коротким мазком, мерцает богатыми красочными рефлексами. По сравнению с ранними жанровыми работами 70-х гг. видно, каким значительным общественным содержанием наполняются теперь произведения Гойи; в них достигнута высокая степень художественного обобщения, а цветовое решение, которое раньше служило средством передачи декоративно-зрелищной красоты народной жизни, становится существом самих образов, выражением их внутреннего смысла.

Но наряду с произведениями этой линии в искусстве Гойи можно видеть работы иного плана. До сего времени фантастические образы населяли преимущественно его графику. Теперь они все чаще проникают в его живопись, сообщая полотнам особую сложность и богатство замысла, остающегося порой зашифрованным. Одной из первых известных нам картин подобного рода может считаться «Колосс», датировка которой относится исследователями ко времени между 1808 и 1814 гг. Дальнейший шаг в этом направлении представляют росписи Кинта дель Сордо («Дом глухого»), в котором Гойя жил с 1819 г.

Стены комнат он покрыл пятнадцатью темными, исполненными масляными красками панно фантастического характера. Эти живописные росписи представляют сложную аллегорическую систему образов, художественных иносказаний, намеков и ассоциаций. Некоторые образы поддаются расшифровке, в них угадывается актуальное политическое содержание, в других связь с реальной действительностью как бы проходит через призму глубоко личного трагического мировосприятия художника, некоторые же окрашены мрачной фантастикой.

Темное, зловещее начало господствует в росписях «Дома глухого», изображения возникают, как в кошмарном сне. Однако в воображении художника, подобно вспышкам света, рождается то суровый образ женщины с мечом в руках (так называемой Юдифи), олицетворяющей возмездие и справедливость, то фантастическое видение неприступного города-крепости на скале, обстреливаемого из орудий, возможно, навеянное реальным образом города Кадиса, колыбели революции и свободы. Росписи Гойи — необычный, уникальный комплекс, который не может быть поставлен в цепь развития произведения монументальной живописи. Мастер отходит здесь от традиционных принципов этого вида живописи, которых он придерживался во фресках церкви Сан Антонио. Сам монументализм приобрел в росписях Кинты качественно иной характер. Не будучи подчинены архитектуре интерьера, эти произведения приобретают мощную самодовлеющую силу воздействия. Обращенные к индивидуальному зрителю, они окружают его, требуя напряженного личного переживания. Росписи Кинты объединены между собой не только в рамках декоративно-пластического ансамбля, но и посредством сложной внутренней взаимосвязи аллегорической системы. Расположенные на стенах скромного жилища, эти росписи напоминают огромные станковые полотна. Необычна и их темная живопись, в которой преобладают оливково-серые и черные краски с редкими тревожными пятнами белого, желтого и розовато-красного. Своеобразной графической параллелью росписям Кинты, но, быть может, в еще большей

степени проникнутый духом фантастики и безысходности, явился цикл офортов, известных чаще всего под названием «Диспаратес» (т. е. нелепость, безумства) (ок. 1820).



Франсиско Гойя. Танец с кастаньетами. Лист из серии «Диспаратес». Офорт, акватинта. Ок. 1820 г.

илл. 142



Франсиско Гойя. Утес, обстреливаемый из орудий. Роспись из Кинта дель Сордо («Дома глухого»). Фрагмент. 1820—1823 гг. Мадрид, Прадо.

илл. 143

Жизнь в Испании становилась для Гойи невыносимой. В 1824 г. под предлогом необходимого для его здоровья лечения он уезжает во Францию и поселяется в Бордо — центре либеральной испанской эмиграции, откуда, полный живого интереса к жизни, совершает поездку в Париж. Совсем глухой, теряющий зрение художник продолжает работать. В Бордо он создает поэтичный образ крестьянки, так называемой «Молочницы из Бордо» (Прадо), пишет чудесные портреты своих друзей-изгнанников — поэта Леонардо Моратина (Мадрид, Прадо), Пио де Молина, бывшего мэра Мадрида (Винтертур, собрание Рейнгарт). Гойя умер в 83-летнем возрасте 16 апреля 1828 г.

Трудно переоценить значение Гойи для искусства 19 столетия. Его воздействие ощущается в творчестве Жерико, Делакруа, Домье, Эдуарда Мане. И по сей день произведения Гойи сохраняют волнующую современность, вдохновляя многих передовых художников мира.

Но в испанском искусстве 19 в. фигура Гойи стоит одиноко. Его величие станет еще очевиднее, если представить, что в архитектуре, скульптуре и живописи Испании начала 19 столетия процветал классицистический академизм провинциального характера. Тема патриотического подвига, столь актуально звучавшая в эти годы в Испании, воплощалась в условных, исполненных внешней патетики образах. В живописи ведущее положение занимали испанские ученики Давида — Хосе Мадрасе (1781—1859) и Хосе Апарисио (1773—1838). Хосе Мадрасе был автором созданной по классицистическому шаблону исторической композиции «Смерть Вириато» (1828; Мадрид, Музей нового искусства). Впечатление не меньшей холодности и надуманности производили и произведения испанской скульптуры того времени—«Отец и сын при осаде Сарагосы» Хосе Альвареса (1768—1827) и памятник героям восстания 2 мая 1808 г. Даоису и Веларде работы Антонио Сола (1787—1861). К классицистическому направлению в значительной мере принадлежал и живописец Висенте Лопес (1772—1850), испытавший в своих портретных работах некоторое

воздействие Гойи. Именно портреты Лопеса, немного суховатые, безупречные по рисунку, иногда тяготевшие к эффектной парадности, были лучшей областью его творчества. И среди них один из самых правдивых — портрет старика Гойи (Прадо), которого Лопес написал в 1826 г. во время короткого пребывания Гойи в Мадриде.

Вслед за первыми двумя революциями в Испании последовали еще три буржуазные революции (1834—1843, 1854—1856, 1868—1873). Основным их содержанием при всей запутанности политических ситуаций оставалась борьба между феодальным и буржуазным обществом. Однако устойчивость консервативных сил, слабость и предательство буржуазии, отсталость крестьянства и незрелость пролетариата обусловили в 1874 г. реставрацию Бурбонов в Испании. К концу 19 столетия испанская монархия переживала период глубокого кризиса. Поражение в испано-американской войне 1898 г., которое лишало Испанию почти всех колониальных владений, свидетельствовало о полном военном и политическом упадке некогда самой могущественной державы мира.

Историческая действительность находила в целом довольно слабое отражение в испанской художественной культуре 19 в., и особенно в изобразительном искусстве.

Развитие романтизма в Испании 30-х гг. стимулировалось революционно-патриотическими устремлениями начала века. После долгого периода засилья иностранцев, господства академизма во всех областях художественной культуры возникновение романтизма в Испании имело в целом прогрессивное значение, способствуя подъему национального самосознания. Романтизм обновил испанскую историческую науку, внес много свежего в развитие литературы и театра, возродив интерес к традициям «золотого века», к народному творчеству. Но в области изобразительного искусства испанский романтизм был менее ярок и самобытен. Показательно, что здесь источником вдохновения служило не

столько искусство Гойи, сколько произведения романтизма в других западноевропейских странах.

Некоторое исключение составляет творчество талантливого рано умершего Леонардо Аленсы (1807—1845). Аленса писал в свободной манере небольшие жанровые картины, правдивые портреты (автопортрет; Мадрид, Музей нового искусства), создавал полные юмора и наблюдательности рисунки пером. Но его творчество, в котором сказывалась связь с традициями Гойи, было слишком камерным, случайным по охвату тем, не обладало ни широким общественным звучанием, ни глубиной образов. Еще менее значительным, запоздалым явлением испанского романтизма были произведения Эухенио Лукаса (1824—1870), который был подражателем Гойи. Работы Лукаса создают впечатление более или менее удачных подделок «под Гойю», не имеющих, по существу, самостоятельной ценности.

Пробудившийся интерес к национальному художественному наследию наложил отпечаток на развитие всей испанской культуры второй половины 19 столетия. Начавшиеся в Испании работы по реставрации архитектурных памятников средневековья, чему толчком послужил пример французского архитектора Виоле ле Дюка, способствовали увлечению формами этой архитектуры. Однако подражание в зданиях 19 в. архитектуре испанской готики, Возрождения, привнесение в них элементов прихотливого мавританского зодчества могли привести лишь к откровенному эклектизму и вопиющей безвкусице (арена для боя быков в Мадриде; архитектор Эмилио Аюсо, 1845—1891). В свое время эти постройки — типичные порождения Эпохи глубокого кризиса европейской архитектуры — пользовались известностью и признанием, как, например, произведения архитектора и скульптора Артуро Мелида-и-Алинари (1848—1902), автора павильона Испании на Международной выставке 1889 г. в Париже, удостоенного премии.

Эклектические тенденции были сильно выражены в испанской скульптуре второй половины 19 в., в которой

преобладало типичное для западноевропейской пластики этого времени академическое направление.

Пожалуй, ни в одной из европейских стран 19 в. историческая живопись не была представлена таким большим количеством произведений, как в Испании. Содержанием этих многочисленных огромных полотен было изображение различных эпизодов испанской истории времени ее политического могущества. Иногда художники обращались и к более современным событиям. Но общая тенденция испанской живописи выражалась в идеализации далекого прошлого. В области исторического жанра работали мастера различных дарований. Некоторые произведения, как, например, картина Висенте Пальмароли (1834—1896) «3 мая 1808 года» (Мадрид, Ратуша), являются образцом слезливой и дешевой мелодрамы. Значительно правдивее творчество Эдуарде Росалеса (1836—1873), автора картины «Завещание Изабеллы Католической» (1867; Мадрид, Музей нового искусства). Но и это уверенно написанное полотно не избежало общей идеализирующей приукрашенности.

Среди многочисленных изображений торжественных встреч, побед, приемов, похорон испанских монархов особое место занимают исторические композиции Антонио Хисберта (1835—1902) «Казнь коммунерос в Мадриде в 1521 году» (1860; Мадрид, Дворец Кортесов) и «Расстрел Торрихоса и его товарищей в Мадриде в 1831 году» (1865; Мадрид, Музей нового искусства). Обращение художника к теме жестокого подавления абсолютизмом свободолюбивых устремлений народа, что особенно проявилось в последней картине, которая изображает мужество и бесстрашие испанских либералов — генерала Торрихоса и его сподвижников, расстрелянных по приказу Фердинанда VII, находило живой отклик у современников. Хисберт проявил себя здесь умелым мастером композиции, наделил персонажей запоминающимися характеристиками.

Историческая живопись оттеснила на второй план пейзаж, развитие которого начинается лишь с 60-х гг., и жанровую живопись.

В испанском жанре второй половины 19 столетия обращение к темам повседневной жизни не отличалось ни особой глубиной, ни ярко выраженной социальной окрашенностью. Даже у наиболее содержательного жанрового живописца этого времени Хосе Хименеса Аранды (1837—1903) противоречия капиталистической действительности только намечены в картине «Несчастье» (1890; Мадрид, Музей нового искусства), изображающей падение каменщика с высоких лесов строящегося здания, или в образе молодой потерявшей рассудок нищенки с мертвым ребенком на руках («Безумная»; Мадрид, собрание Беруете). И тем не менее это связанное с темами реальной жизни направление испанского жанра было более перспективным, нежели более высокое по художественному уровню творчество Мариано Фортуни (1838—1874). Уроженец Каталонии, Фортуни учился в художественной школе Барселоны, но большую часть жизни работал за границей, преимущественно в Риме. На развитие его творчества значительное воздействие оказали три поездки в Марокко, плодом которых явились красочные картины, запечатлевшие экзотику южной солнечной страны (например, «Заклинатели змей», 1870; ГМИИ). Одновременно Фортуни обратился к жанру особой «ретроспективной» картины, изображающей изящный быт Испании 18 в. («Любители гравюр», 1867; ГМИИ; «У викария» или «Испанский брак», 1869; Барселона, Музей нового искусства; «Выбор модели», 1874, Нью-Йорк, собрание Стевард).

Картины Фортуни, лишенные значительного образного содержания, создают впечатление увлеченного, но очень поверхностного восприятия живописной красоты жизни. Им нельзя отказать ни в занимательности живой, всегда немного анекдотически заостренной характеристики ситуаций и персонажей, ни в виртуозности исполнения. Он достигает изысканности, прихотливости красочных созвучий, прозрачности изощренного по технике подвижного мазка,

сложного сочетания цветовых рефлексов. Загромождая композиции изображением различных антикварных ценностей, мастер передает почти осязательно фактуру атласа, хрусталя, фарфора, мрамора. Артистичны и его многочисленные рисунки пером, акварели и офорты.

Произведения Фортуни, которые получили огромную популярность не только в Испании, но и за ее пределами, пользовались громадным успехом главным образом в буржуазно-аристократических кругах европейского общества. Многие художники ему подражали. И тем не менее творчество Фортуни, как бы искусственно изолированное от окружающей действительности, осталось лишь незначительным эпизодом в истории живописи.

В 90-е гг. в испанском искусстве начало сказываться воздействие импрессионизма, однако развитие испанского импрессионизма относится уже к началу 20 в. И это не случайно, ибо многие художественные тенденции, ярко проявившиеся в странах Европы уже в 19 в., в отсталой Испании раскрываются только в последующем столетии.

Искусство Англии

М. Орлова

Говоря об особенностях английской культуры и искусства в рассматриваемый период, нужно сразу же напомнить о том, что в Англии буржуазная революция была уже далеко позади, что в этой стране, в отличие от Франции конца 18 в., буржуазия пошла на компромисс и уступки дворянству, но в Англии раньше, чем в других странах, завершился промышленный переворот. Промышленный переворот (начавшийся с 60-х гг. 18 в.) не только превратил Англию в «мировую фабрику», не только обеспечил английской буржуазии экономическое господство у себя дома и

первенство на внешних рынках, но, принеся жесточайшие испытания народным массам этой страны, привел к формированию английского рабочего класса.

Отражение горького и исторически передового народного опыта несут в себе уже с конца 18 в. все самые яркие явления английской культуры. Тысячи «свободнорожденных британцев» были превращены в пролетариев, в придаток к машине на капиталистическом производстве, их сплачивали отчаяние и возмущение против Этого нового рабства. Оно нависало неотвратимой угрозой над другими тысячами разорявшихся ремесленников и земледельцев, лишенных земли. Вот что рождало те мятежные порывы, ту жажду радости привольного труда на родном острове, те мечты о лучшем будущем для всего человечества, которые мы находим выраженными в прямой или косвенной форме в поэзии революционных английских романтиков, Байрона, Шелли и их предшественников, в английской пейзажной живописи с ее вершиной — творчеством Джона Констебла, в утопическом социализме Роберта Оуэна.

Ширится народный опыт, английский пролетариат начинает организованную борьбу за свои права (движение чартистов 1836—1848 гг.), и передовая общественная мысль и искусство обращаются к пристальному изучению самой капиталистической действительности. В это время формируется школа английского социального романа. Коммерческие конторы и буржуазные гостиные, фабрики и трущобы — все попадает в поле зрения Диккенса, Теккерея, Шарлотты Бронте. В изображении английского общества они идут дальше своих предшественников — писателей эпохи Просвещения или живописца той эпохи Уильяма Хогарта. Они открывают, что не трудолюбие и не способности приводят буржуазию к успеху, а использование действия не имеющей отношения к таким качествам пружины — закона прибыли; они взволнованно показывают, как та же пружина давит, уродует, калечит другие человеческие жизни.

В английской литературе и в искусстве с 40—50-х гг. можно видеть также и попытки бегства от противоречий буржуазной современности в прошлое и фантастику. Вернуть искусству религиозность, которая была присуща ему в средние века, уйти в мир образов древних легенд — вот программа так называемых прерафаэлитов. Изобразительное искусство той поры дальше этой пассивной оппозиции не идет и не создает ничего, что могло бы сравниться с правдой и человечностью произведений английских писателей-реалистов. Но одного из прерафаэлитов, поэта и художника Уильяма Морриса, никогда не покидала мысль об обездоленности рабочего люда в Англии его времени. И на прошлое он смотрел, не расставаясь с этой мыслью. И Моррис сумел поставить очень важный для последующего развития Эстетической мысли и искусства вопрос о единстве труда и творчества в народном ремесле, о необходимости возродить это единство на новой основе.

Первый большой этап развития английского искусства, который предстоит осветить, в хронологическом отношении занимает последнее десятилетие 18 — первую треть 19 в. В историческом отношении это заключительная фаза промышленного переворота в Англии и пора, когда английская буржуазия начинает борьбу за пересмотр в свою пользу распределения прав и привилегий между ней и аристократией. Это время волнений разрушителей машин — луддитов, а затем массовых рабочих митингов. Это время, ознаменованное сложным переплетением социальных и национальных конфликтов внутри страны (интенсивность, с какой происходит промышленный переворот в Шотландии, положение угнетенной Ирландии), войнами против главных конкурентов английской буржуазии — революционной, а затем наполеоновской Франции и Соединенных Штатов (война 1812—1814 гг.) и все возрастающей колониальной экспансией Англии.

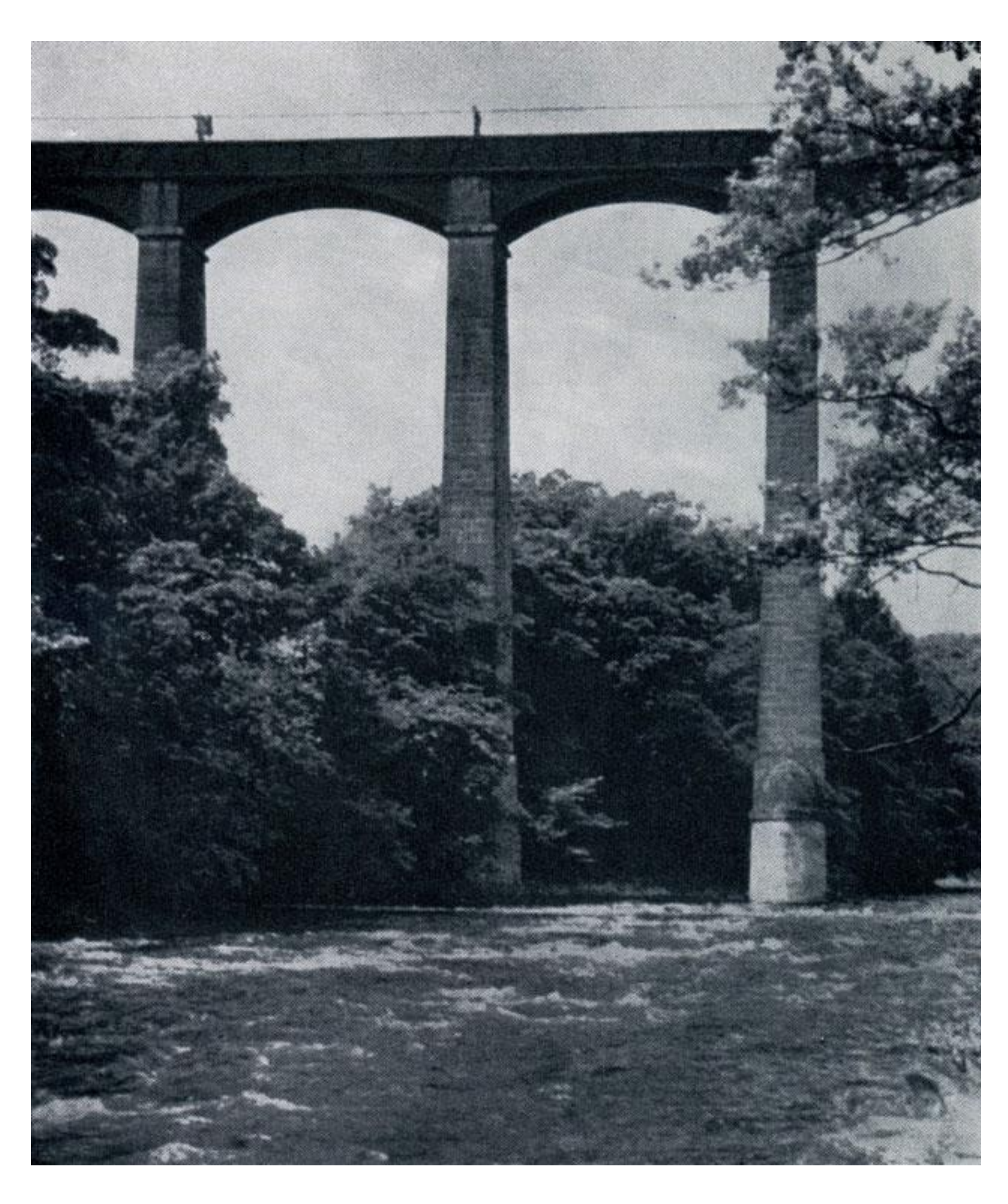


Джон Нэш. Парк-Кресент в Лондоне. Часть застройки. 1812—1822 гг.

илл. 148

Сложно развивается в этот период английское искусство. В архитектуре постепенно утрачивается общность поисков. Даже здания, выполненные в одной, классической традиции, очень различны по духу: тяжеловесная, сумрачная представительность и перегруженность декором есть в здании Английского банка в Лондоне, построенном на рубеже двух столетий Дж. Соуном; ближе к элегантности 18 в. лондонские ансамбли Джона Нэша (1752—1835); строг, «академичен» облик Британского музея, начатого Р. Смерком в 1823 г.

Вместе с тем те же Смерк и Нэш строят в поместьях дома, похожие на готические замки, особенно увлекается готикой Д. Уайет (замок Фонтхилл), а Нэш,. помимо того, в разных виллах и павильонах создает некий смешанный «колониальный» стиль. Один из таких образцов — Королевский павильон в Брайтоне (1815—1821) с луковичными куполами, подковообразными арками и китайскими мотивами в интерьерах. Много нового в это время в сооружениях инженеров, в мощных акведуках Т. Телфорда (конец 18 — начало 19 в.), в его же зданиях для дока ев. Екатерины в Лондоне, в гранитном с широкими арочными пролетами мосте Ватерлоо в Лондоне Дж. Ренни (1811—1817) и цепном мосте в Брайтоне с чугунными башнями, построенном С. Брауном (1823). Смелое выражение конструкторской мысли с одной стороны, с другой — разнобой в подражании стилям минувших Эпох — таковы противоречивые тенденции английской архитектуры этих десятилетий. Еще более разнохарактерны явления изобразительного искусства. Это карикатура и героический портрет. Это грандиозные создания фантазии в тесных рамках книжной иллюстрации и бедность мысли в огромных мифологических полотнах, Это театрализованные и далекие от подлинной жизни жанровые сценки и прекрасные, полные глубоко народного содержания пейзажи.



Томас Телфорд. Акведук Понт-и-Сизилт над долиной реки Ди близ Ланголена. 1795—1803 гг.

илл. 144



Томас Телфорд. Здание складов дока св. Екатерины в Лондоне. 1825— 1828 гг.

илл. 145

«Англия есть отечество карикатуры»,— говорил Пушкин. Опираясь на элементы сатиры, заключавшиеся в наследии Хогарта, английские графики конца 18— начала 19 в. превратили карикатуру в самостоятельную и важную ветвь искусства. Карикатура стала оружием в борьбе английской буржуазии с аристократией, средством, помогающим завоевать общественное мнение. Самая крупная фигура среди карикатуристов — Джеймс Гилрей (1757—1815). Его офорты и гравюры резцом, раскрашенные от руки или при помощи печатных досок, изобличали пороки знати во главе с членами королевской фамилии, промахи министров, козни всех внешних врагов английской нации. Таких врагов он видел в революционной Франции, затем в Наполеоне, в «изменившем» Англии Павле I и т. д. Наиболее удавались Гилрею портретные шаржи. В его шаржах на Георга III и королеву Шарлотту (серия «Пороки» и др.), принцев и министров («Питт-поганка на навозной куче», 1791) есть грубоватый, но доходчивый комизм положений, умение при сильном гротеске передать характер, портретное сходство. Истинной сферой Томаса Роулендсона (1756—1827) была бытовая сатира. Прелестные ландшафты в его легко подцвеченных офортах населены карикатурными фигурками, которые выглядят особенно нелепыми в этом окружении. Так, словно мимоходом, но тем более язвительно высмеивал он моды и привычки высшего света, от костюма до развлечений и любовных похождений. Несколько острых листов, обличающих позорные действия властей, создал в 10—20-х гг. Джордж Крейкшенк (1792—1878).

В английской графике рассматриваемого периода интересны не только карикатуристы; она дала двух оригинальных и очень разных мастеров книжной иллюстрации. Один из них, Томас Бьюик (1753—1828), ввел технику гравирования на досках поперечного распила, позволившую использовать тонкие штрихи разнообразного направления. Бьюик проиллюстрировал «Общую историю четвероногих» (1790), «Историю птиц Британии» (1797—1804) и сборник басен (1818). Каждое внимательно сделанное изображение животного среди кустов и трав, птицы среди ветвей

превращено им в маленькое, компактное украшение печатной страницы. Разнообразие природных форм для этого художника — неиссякаемый источник поэтического очарования.

Его сверстник Уильям Блейк (1757—1827) — большой поэт, иллюстратор собственных произведений и книг других авторов. Сын бедного торговца чулками, с четырнадцати лет обучавшийся у гравера, гравированием зарабатывавший на жизнь, он сам всегда был очень беден. Он ненавидел несправедливость и ненавидел машины. В молодости Блейк был близок радикальной интеллигенции из Лондонского корреспондентского общества (1794), в старости он встретил почитателей в лице нескольких молодых пейзажистов, из которых наиболее известен Сэмюэль Палмер (1805—1881). Большую же часть своей жизни Блейк оставался очень одиноким, но всегда был непримиримым бунтарем, поднимающимся на защиту человечности. Он сам гравировал и текст и рисунки к своим сочинениям, изобретая для этого особые способы выпуклого офорта, сам все это печатал иногда в два-три цвета, иногда раскрашивал от руки.



Уильям Блейк. Сон Иакова. Акварель. 1800—1805 гг. Лондон, Британский музей.

илл. 149 а



Уильям Блейк. Гений поэзии спускается к Блейку. Из иллюстраций к поэме У. Блейка «Мильтон». Гравюра. 1804—1809 гг.

илл. 149 б

Блейк населяет свои иллюстрированные поэмы «Мильтон» (1804—1809), «Иерусалим» (1804—1820?) и др. созданными собственным воображением, являвшимися ему в его странных снах гневными титанами и богами; он пророчит грядущие очищающие потрясения общества. Таким же остается он в иллюстрациях к «Могиле» Блэра (1805), «Книге Иова» (1818—1825), в акварелях на библейские сюжеты (1800—1805) и к «Божественной комедии» Данте (1825—1827). Более земным содержанием отличаются только его гравюры на дереве к «Пасторалям» Вергилия (1820—1821) с английскими по характеру романтичными пейзажами.

Как художник Блейк был почти самоучкой. И хотя он восхищался классикой, у него самого в рисунке всегда оставалась некоторая примитивность, угловатость. И все же порой образы Блейка — например, его «Сатана, призывающий к восстанию падших ангелов» из акварелей к мильтоновскому «Потерянному раю» (1807; Лондон, музей Виктории и Альберта) — внушительны в своей гордой мятежности. Творчество Блейка с его отвлеченным бунтарством можно рассматривать как раннюю стадию романтизма и как предвосхищение символизма.

Отметим, что английское изобразительное искусство дает много разнообразных примеров становления романтизма и затем зарождения в его русле новых тенденций, самую же кульминацию в развитии этого сложного художественного движения гораздо полнее выражает английская литература.

Историко-мифологическая живопись особо почиталась в лондонской Королевской Академии художеств. В конце 18 — начале 19 в. в произведениях этого жанра проявляется как бы своего рода аристократическая оппозиция буржуазному здравому смыслу — пристрастие к изображению всякого рода потрясающих, устрашающих эффектов. Такую трактовку получают даже шекспировские сюжеты в серии картин, исполненных разными художниками для издателя Бойделла и известных по гравюрам с них (1803).

К этим эффектам был особенно склонен швейцарец, работавший в Англии, Генрих Фюсли (1741—1825), исполнивший ряд картин для Бойделла, обращавшийся часто к изображению бредовых кошмаров. Он имел влияние на Блейка, но в его собственных созданиях не было ничего от свойственного Блейку активного гуманизма. Всю эту сюжетику можно сблизить с так называемым «готическим романом».

Крупнейшие портретисты рассматриваемого времени Реберн и Лауренс — две разные линии развития романтического портрета, притом оба они опирались на традиции, сложившиеся в английской портретной живописи в 18 в.

Генри Реберн (1756—1823) учился в своей родной Шотландии, сначала у ювелира, затем у портретиста Давида Мартина. По совету Рейнольдса, у которого, может быть, он некоторое время работал, Реберн едет в Италию (1785—1787), затем возвращается в Эдинбург. В портрете сэра Джона и леди Кларк, показанном в Королевской Академии в 1792 г. (Лондон, собрание Бейт), Реберн, так же как и его старшие английские коллеги, умеет передать индивидуальность каждой модели, но в группировке фигур, в том, как изображена окружающая их среда — туманный шотландский пейзаж, Реберн достигает большей естественности. В образах Ребсрна всегда очень много здоровья, энергии. В этом отношении он похож на Рейнольдса и Ромни, но идет дальше них в реализме, с каким все это выражено (портреты сына художника Генри на сером пони, 1796, и юной миссис Скот-Монкриф, ок. 1814; Эдинбург, Национальная галлерея; портрет бодрой старой женщины в чепце — миссис Джеймс Ксмпбелл, 1805—1812; Глазго, собрание Томас). Но Реберна занимает всегда еще и другое — особенности национального шотландского характера. С промышленным переворотом появилась угроза полного крушения своеобразного патриархального уклада жизни Шотландии. Любовью к ней и стремлением запечатлеть и воспеть здоровую простоту бытия шотландской деревни окрашено творчество великого народного поэта Шотландии Роберта Бернса. Мысли о народных судьбах волновали современника Реберна Вальтера Скотта. Национальный

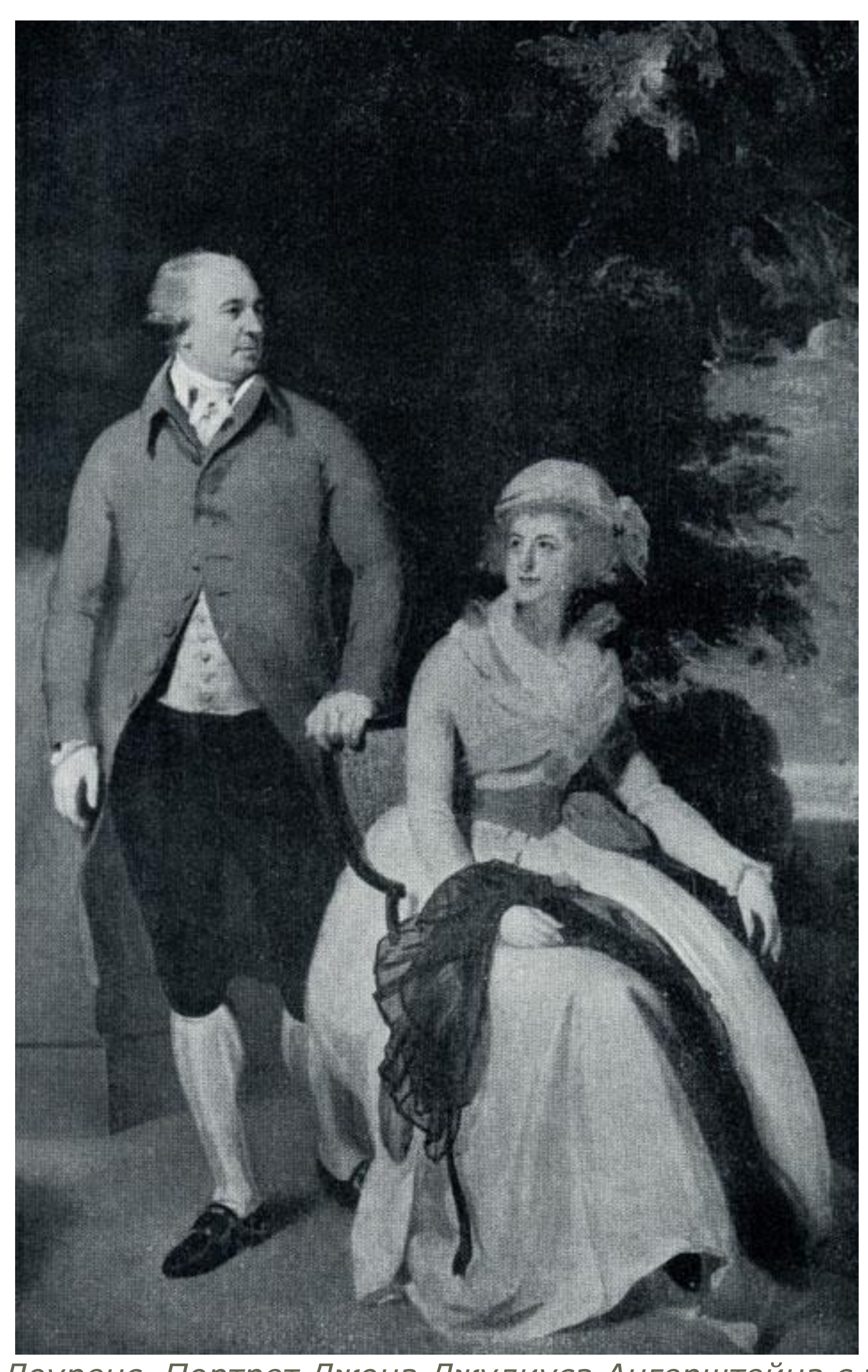
шотландский характер стал подлинной темой лучших портретов Реберна, таких, как монументальные портреты в рост престарелого Макнаба, главы одного из кланов, на фоне гор (1803—1813; Англия, частное собрание), и полковника Аластера Макдонелла оф Гленгерри (1800—1812; Эдинбург, Национальная галлерея). Макдонелл написан на фоне суровой стены замка с висящими на ней рогом и щитом; на нем военный костюм шотландских горцев из яркого тартана (клетчатой ткани); он опирается на ружье. При всей импозантности портрета вся обстановка правдива, а герой художника естествен в своей спокойной решимости. Это произведение не просто повесть об уходящем прошлом; оно создано во славу наследия неувядаемо колоритного, во славу сильных, стойких характеров, выкованных историей шотландского народа. Предполагают, что Макдонелл позже стал прототипом одного из героев романа Вальтера Скотта «Уэверли» — Фергюса Мак-Ивора. Реберн писал смелыми ударами кисти, как говорят, даже без предварительного рисунка углем. Есть у него полотна, выдержанные в серебристой гамме. Многие же свои портреты он строил на сопоставлении двух-трех сильных определенных тонов, похожих в их сочетаниях на краски тартана: это зеленое и белое, красное и белое, синее и желтое. В 1815 г. Реберн был избран членом Королевской Академии, он несколько раз приезжал в Лондон, но работал до конца жизни в Эдинбурге.



Генри Реберн. Полковник Аластер Макдоннелл оф Гленгерри. 1800—1812 гг. Эдинбург, Национальная галлерея.

илл. 146

Томас Лауренс (1769—1830) при жизни пользовался громкой славой; он стал академиком в двадцать пять лет, с 1820 г. до конца своих дней занимал пост преридента Академии. Почти ничего неизвестно о том, у кого учился этот искусный рисовальщик и живописец. В трактовке портрета он очень многое воспринял от Рейнольдса. Об этом свидетельствуют хотя бы ранние работы Лауренса — портрет актрисы Элизы Фаррен (1790; Нью-Йорк, Метрополитен-музей) и луврский портрет банкира Джона Джулиуса Ангерштейна с женой (1790—1792). Однако вместо рейнольдсовского вдохновения мы встречаем в людях, написанных Лауренсом, владение собой, привычку носить маску светской любезности, внешний лоск, Лоск этот мы найдем и в весьма романтичном по замыслу портрете принцессы Уэльской, играющей на арфе (1802, Лондон, Бекингемский дворец).



Томас Лоуренс. Портрет Джона Джулиуса Ангерштейна с женой. 1790— 1792 гг. Париж, Лувр.

илл. 150

После разгрома Наполеона, в 1814 г., Лауренс получил заказ написать портреты монархов и министров стран, составивших реакционный Священный союз (1815— 1819; Виндзорский замок).

Портрет Меттерниха в Эрмитаже — этюд к одному из этих портретов, но это уже законченная характеристика: в лице австрийского дипломата выражены и любезность, и ледяное спокойствие, и коварство.

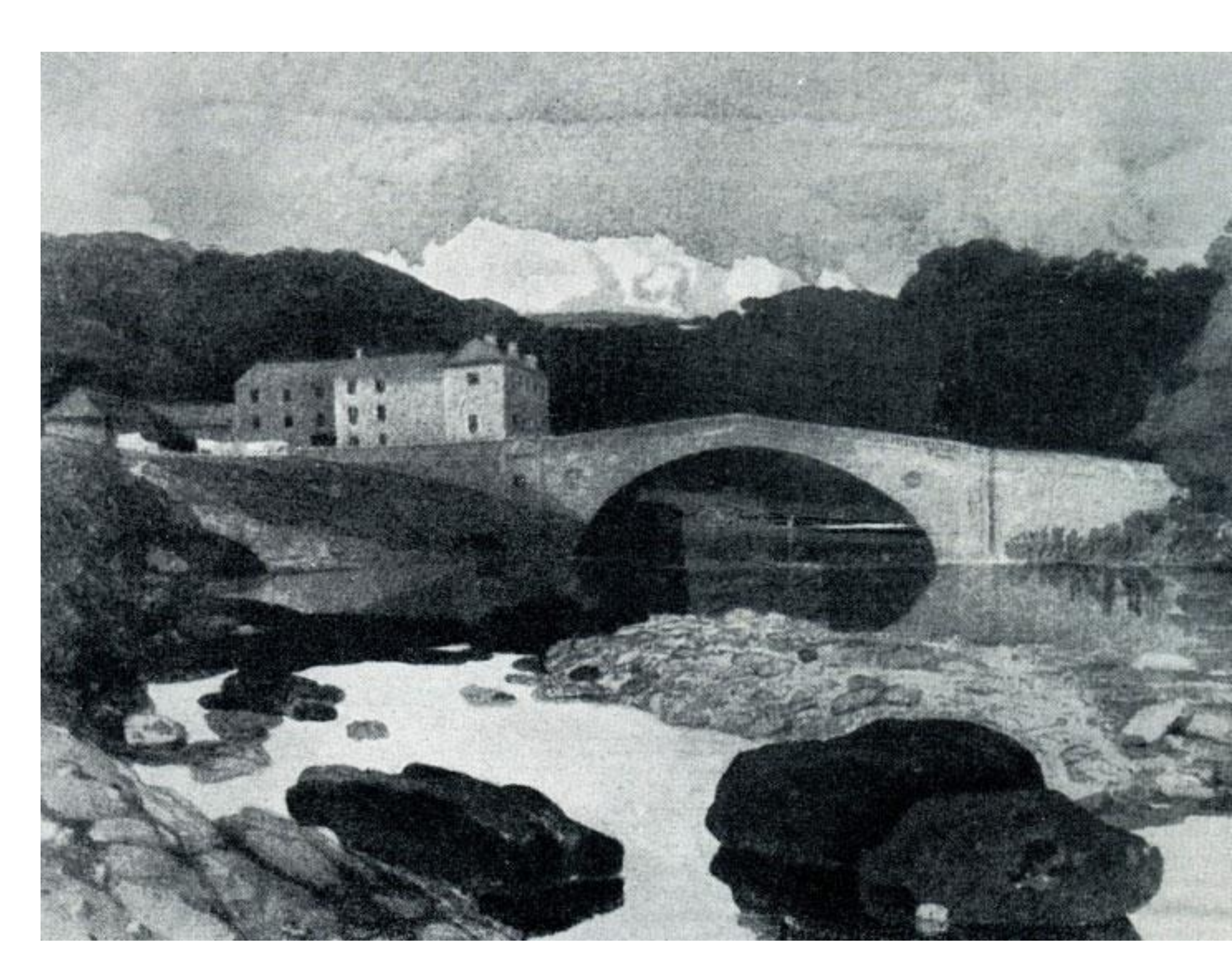
Портрет папы Пия VII для Виндзора (1819) художник сам считал одной из лучших своих работ. Это образ такого же светского правителя и политика, какие представлены в других полотнах этой серии. Сухонький человек в пурпурной мантии восседает в огромном кресле; сзади видна зала галлереи Ватикана со статуей Ларкоона. Папа позирует, учтиво улыбаясь художнику, но в его лице и позе столько напряжения и беспокойства, словно и в эти минуты он не может совершенно отвлечься от каких-то сложных политических соображений и забот.

Впервые после Лели в английском портрете у Лауренса появляется восхищение богатством материала аксессуаров. Его полотна постепенно превращаются в шикарные салонные портреты. И все же, унаследовав от портретистов 18 в. интерес к человеческому характеру, Лауренс показывал не только то, чем хотели казаться его заказчики, вся эта космополитическая каста власть имущих, но и то, чем они были на самом деле.

Реберн и Лауренс искали некую исключительность в каждой своей модели. Для Реберна она обосновывалась в большей мере особенностями истории его народа, для Лауренса — только высоким положением человека в обществе. Реберн сумел по-своему обогатить традицию героического портрета, у Лауренса она уже вырождалась.

Расцвет английского пейзажа начался прежде всего с достижений в акварели. Из акварелистов особенно интересны Гертин, Котмен и разносторонне проявивший себя, но

умерший, как и Гертин, в молодости Бонингтон. Томас Гертин (1775—1802) учился, копируя акварели пейзажиста 18 в. Д.-Р. Казенса. Неутомимый путешественник и наблюдатель природы, Гертин создал свой «скетчинг-клуб» (от англ, sketch — набросок) — собирал художников для работы на природе. Гертин обычно тонкими прерывистыми линиями обрисовывал в своих пейзажах какие-либо замечательные здания или хозяйственные постройки и без предварительного рисунка, используя размывы акварели и ее прозрачность, изображал облака, купы деревьев, тени, поверхность воды. Он достигал нежной гармонии в изображении строений и окружающей их природной среды. Джон Селл Котмен (1782—1842) еще более смело противопоставлял и в то же время связывал воедино в своих пейзажах четкие грани и плоскости архитектурных сооружений и свободные массы зелени, гладь реки или дороги и причудливые нагромождения камней. Прекрасные образцы его работы — «Шерк-акведук» (акведук, построенный Телфордом, ок. 1804; Лондон, музей Виктории и Альберта) или «Мост на реке Грета» (1805; Лондон, Британский музей). Ричард Парке Бонингтон (1801/02—1828) первые уроки акварельной живописи получил в Кале, где с юности жил, у Л. Франсиа, работавшего с Гертином.



Джон Селл Котмен. Мост на реке Грета. Акварель. Ок. 1806 г. Лондон, Британский музей.

илл. 151 б

Позже в Париже Бонингтон сблизился с Делакруа и учился у Гро. От своих английских современников-акварелистов он воспринял и развил в себе умение схватывать вместе красоту очертаний, пластики и цвета, смягченного воздушной средой, в пейзаже. В этой цельности видения заключается очарование его акварелей (виды Нормандии, Парижа и Венеции) и пейзажных полотен, таких, например, как великолепный «Партер в Версале» (1826; Лувр) или «Побережье в Пикардии» (1823—1824; Лондон, собрание Уоллес). С

поэтичными акварельными пейзажами выступали также Дэвид Кокс (1783—1859) и Питер де Уинт (1784—1849).



Ричард Парке Бонингтон. Побережье в Пикардии. 1823—1824 гг. Лондон, собрание Уоллес.

илл. 159

Вслед за акварелистами надо назвать пейзажиста, работавшего больше в живописи маслом,—«старого Крома». Джон Кром (1768—1821) был немного старше своего земляка Котмена, работал в Нориче, основал там местное общество

художников и имел своих учеников. Это был самородок, выросший на изучении старых голландцев, но в его пейзажах, связанных, как и у них, с народным бытом и трудом, звучала и своя поэтическая нота — восхищение неизбывной мощью земли. Оно чувствуется в пейзаже «Сланцевые карьеры» (ок. 1805—1806; Лондон, галлерея Тейт) или даже в более обычной по мотиву «Ветряной мельнице в Нориче» (Лондон, Национальная галлерея).



Джон Кром (Старый Кром). Сланцевые карьеры. Ок. 1805—1806 гг. Лондон, галлерея Тейт.

илл. 147

Искусство крупнейшего английского мастера пейзажа Констебла столь же неповторимо, народно, полно мудрой простоты и благоуханной свежести, как поэзия шотландца Роберта Бернса. Джон Констебл (1776—1837)— сын мельника из Суффолка, первые наставления в искусстве извлек из тех произведений, которые удалось ему видеть в окрестных поместьях. Позже он едет в Лондон учиться, но скоро возвращается по желанию отца, чтобы помогать ему на мельнице. Он становится учеником школы Королевской Академии лишь в 1799 г. Констебл внимательно изучает историю европейской пейзажной живописи. Он восхищается Клодом Лорреном, и композиция его ранней «Дедхемской долины» (1802; Лондон, музей Виктории и Альберта) навеяна одним из пейзажей Лоррена. С уважением относится Констебл к английскому пейзажисту 18 в. Уилсону, к пейзажам Гейнсборо, особенно милого его сердцу («я вижу Гейнсборо в каждой живой изгороди и дуплистом дереве»,— признавался впоследствии Констебл). При всем том, окончив школу, Констебл не захотел «брать правду из вторых рук» и обратился к непосредственному наблюдению природы. Он никогда не ездил ни в Италию, ни в другие страны и не чувствовал в этом потребности. Он писал долины его любимой «старой, зеленой Англии», ее реки с плотинами, холмы с ветряными мельницами, морской берег с маяками, дамбами, лодками. Он стремился воплотить в пейзаже свое отношение к родной земле. И это личное чувство было у Констебла чувством человека, который умеет и хочет трудиться в содружестве с силами природы, который привык работать на мельницах или пашнях, строить или рыбачить. Констебл сознавал, что пейзаж такого содержания не принесет ему официального успеха. Он говорил: «Я не художник леди и джентльменов». Однако он не шел ни на какие уступки «джентльменам» или Академии. Всю жизнь он испытывал материальные затруднения, его избрание в Академию прошло

оскорбительным для художника образом: он получил звание академика большинством всего одного голоса, благодаря слепому случаю. Это было в 1829 г. А между тем пора расцвета его сил началась гораздо раньше, еще за десять-двенадцать лет до того. За эти годы им написаны несколько прекрасных пейзажей с рекой Стур и видами городка Солсбери, виды моря в Брайтоне и другие. Все это очень разные мотивы, каждое полотно изображает определенную конкретную местность, и вместе с тем в любом из них видишь лицо целой страны. Здесь изменчивая английская погода, насыщенный влагой воздух, океанские ветры, которые непрерывно приносят и уносят облака, и обычная хозяйственная жизнь течет здесь особенно напряженно.

Иногда пейзажи Констебла построены величаво и несколько традиционно. Это, например, «Собор в Солсбери из сада епископа» (1823; Лондон, музей Виктории и Альберта) и «Хлебное поле» (1826; Лондон, Национальная галлерея) с кулисами из больших деревьев. «Хлебное поле» изображает природу Суффолка, дорожку, бегущую между высокими деревьями к залитому солнцем полю; в тени деревьев — овечье стадо и мальчик-пастух в красном жилете, приникший к водоему, чтобы напиться. Картина эта, которую очень любил сам живописец, важна своим общим настроением, своей солнечностью и особой внутренней праздничностью: в глазах Констебла труд среди природы был всегда радостен. То же настроение Констебл воплотил в небольшом полотне «Хижина среди хлебного поля» (1832(?); Лондон, музей Виктории и Альберта). Это домик, окруженный спеющей светлой пшеницей, изгородь с привязанным к ней осликом, веселая трясогузка в траве. Это тот земной рай, который умел находить на каждой родной меже и Роберт Берне. Скромных размеров пейзажи у Констебла часто очень близки к этюду с натуры и строятся очень свободно и разнообразно, что видно и на примере той же «Хижины» и в пейзаже из ГМИИ—«Вид на Хайгет с Хэмпстедских холмов» (ок. 1834). Констебл придавал огромное значение этюду с натуры. Он их оставил великое множество. Он пояснял в своих высказываниях, что в работе над этюдом надо от копирования отдельного предмета суметь

перейти к тому, чтобы схватить общее состояние природы. Он умел запечатлеть самую смену таких состояний и наполнить крошечные эти произведения движением, драматизмом (этюды «Морской берег. Бурная погода», 1827, Лондон, Королевская Академия, «Пруд возле Бранч-Хил, Хемпстед», ок. 1821—1827; «Вид с Хемпстеда в восточном направлении», 1823; «Пляж в Брайтоне и угольщики», 1824,— все в музее Виктории и Альберта). Особенно пристально изучал Констебл небо. Для таких этюдов у него был свой термин — «скайинг» (от sky — небо). Он улавливал редкостной свежести оттенки и одновременно мощные контрасты света и тени, под его кистью все обретало выразительную и, в отличие от спокойных пейзажей Котмена и Крома, динамичную пластичность; как никто, умел он передать сочность земли и ее покрова — трав, лилового вереска. Часто в этюдах Констебла перед нами уже яркий целостный образ, возникший при непосредственном соприкосновении с жизнью.



Джон Констебл. Телега для сена. 1821 г. Лондон, Национальная галлерея.

илл. 152



Джон Констебл. Морской берег. Бурная погода. 1827 г. Лондон, Королевская Академия.

илл. 154



Джон Констебл. Пруд возле Бранч-Хил, Хемпстед. Ок. 1821—1827 гг. Лондон, музей Виктории и Альберта.

илл. 155



Джон Констебл. Пляж в Брайтоне и угольщики. 1824 г. Лондон, музей Виктории и Альберта.

илл. 156



Джон Констебл. Вид с Хемпстеда в восточном направлении. 1823 г. Лондон, музей Виктории и Альберта.

илл. 157

Иногда в зрелую пору творчества Констебл писал в размер большой картины предварительный эскиз к ней. Это позволяло ему добиваться и в картине правды общего

состояния, полного единства атмосферной среды во всех ее частях. Существуют такие эскизы к картинам «Телега для сена», «На реке Стур», «Прыгающая лошадь», и все эти полотна получились совершенно прекрасными в своей свежести и законченности. «Телега для сена» (1821; Лондон, Национальная галлерея) попала в 1824 г. вместе с тремя другими работами Констебла в парижский Салон, где произвела сильное впечатление на передовую французскую критику и художников. Один из них, Поль Юэ, так позднее описывал это: «В истории современной живописи появление произведений Констебла было событием... В Париже они испытали судьбу всего прекрасного и нового: вызвали энтузиазм, с одной стороны, и неприязнь — с другой... о чем некоторые лишь мечтали, оказалось вдруг реализованным самым прекрасным образом. . . полотна Констебла сверкали прежде всего безыскусственной оригинальностью, основанной на правде и вдохновении... Коттежд, полускрытый в тени прекрасных зеленых массивов, прозрачный ручей, который вброд переезжает телега, в глубине — сельский вид в окрестностях Лондона с влажной атмосферой английского пейзажа — вот во всей своей простоте одна из его композиций». Звучность и богатство цвета в сдержанных по гамме картинах Констебла заставили задуматься над его приемами Делакруа. Французский живописец записал в своем дневнике: «Констебл говорит, что превосходство зеленого цвета его полей достигается сочетанием множества зеленых красок различных оттенков. .. То, что он говорит здесь о зелени полей, приложимо ко всякому другому цвету». Пейзаж «На реке Стур» (1822; США, Сан-Марино, галлерея Хантингтон) и «Прыгающая лошадь» (1825; Лондон, Королевская Академия) близки по сюжету, и в обеих картинах свет облачного серого дня, особенно удававшийся Констеблу. В «Прыгающей лошади» показан берег той же реки: против течения лошадь тянет на канате баржу; с всадником-мальчиком на спине, она тяжело перескакивает через барьер, поставленный для того, чтобы на опасные мостки и узкую дорожку не забрели коровы. Другой подросток торопливо поправляет канат, запутавшийся у барьера. Прошли дожди, река полноводна. Ветер клонит ветви деревьев, то тут, то там

на землю ложится густая тень от облаков, но в далях проглядывает солнце, и силуэты барок, уже поднятых вверх по реке, спокойно вырисовываются на светлой воде. Строги и прекрасны краски этой картины. Ее насыщенные красновато-коричневые и серебристые тона достойны сравнения с венецианцами, даже знаменитый зеленый тон «Поль Веронез» мы находим здесь в травах и лопухах на первом плане, они пройдены слегка кистью с белилами — особый виртуозный констеблевский прием — блещут капельками влаги и великолепны в этом сверкании.



Джон Констебл. Вид на собор в Солсбери с реки. Ок. 1827—1829 гг. Лондон, Национальная галлерея.

илл. 153



Джон Констебл. Прыгающая лошадь. 1825 г. Лондон, Королевская Академия

цв. илл. стр. 136-137

Как ни хороши этюды и эскизы Констебла, но большие «шестифутовые», как он их называл, картины 1820-х гг.— высшее его достижение. Его пейзажи мужественны, по-своему героичны, и форма монументального живописного полотна полностью отвечает их содержанию. Констебл писал не только запруды и коттеджи, но и крупнейшие сооружения, вроде мола в Брайтоне и моста Ватерлоо, писал памятники старины, как собор в Солсбери—«Вид на собор в Солсбери с реки» (ок. 1827—1829; Лондон, Национальная галлерея) или замок Хэдлей (до 1829; эскиз в Национальной галлерее, Лондон), и величественные постройки доисторического человека — кромлех Стонхендж, которому он посвятил в конце жизни превосходные акварели (1836; Лондон, музей Виктории и Альберта).

Трудно назвать Констебла художником крестьянским, да и крестьян-йоменов, владевших своими участками, уже почти не было в Англии его эпохи. И все же Это истинный потомок свободного английского йоменри, гордый всем, что взрастил и построил его народ на своей земле.

Констебла сближало со всем передовым романтизмом служение идеалу свободы, искренность выражения чувства. В то же время его пейзажи — это во многом уже искусство демократического реализма. Умным обоснованием возможностей реалистической живописи являются его высказывания. Что же такое живопись, если она только искусство подражания?— спрашивал себя художник и отвечал: «Искусство понимать, а не передразнивать».

Констебл при жизни не получил настоящего признания у своих соотечественников. Первыми его оценили французские романтики. Его творчество вызвало к себе интерес и в России.

Пейзажи Тернера иначе как романтическими не назовешь, он оставался романтиком на протяжении всей своей деятельности, но в нем не было цельности и убежденности

Констебла, и в конце жизни он пережил драму полной утраты героического идеала.

Джозеф Мэллорд Уильям Тернер (1775—1851) родился в одном из отнюдь не аристократических густо населенных кварталов Лондона в семье цирюльника. Его первый учитель — Томас Молтон, рисовавший архитектурные виды, перспективы улиц. Затем Тернер поступает в школу Королевской Академии (1789—1793). Он выставляет свои акварели впервые пятнадцатилетним юношей. Успех пришел к нему очень рано: он стал академиком с 1802 г., с 1809 г.— профессором в академических классах, хотя никогда не отличался ни образованностью, ни интересом к теории искусства. До глубокой старости, на протяжении шестидесяти лет Тернер выступал на выставках Академии. Формировался Тернер под воздействием классицистического пейзажа Лоррена и Уилсона, а также голландских маринистов; очень ценил он акварели Гертина, с которым в юности дружил. В одном из ранних полотен «Мол в Кале» (1802—1803; Лондон, Национальная галлерея) Тернер выбирает сюжет еще во вкусе голландцев. Полное название картины гласит: «Мол в Кале. Французские рыбаки готовятся выйти в море. Подходит английский пакетбот». Однако в самой картине воспринять по отдельности эти эпизоды невозможно, да они и не исчерпывают ее содержания. Движение туч, кипение вод, взлет парусов навстречу ветру — все это слилось в единое волнующее зрелище игры могучих сил природы, которой спешат воспользоваться люди. В отличие от гладкого письма голландцев и ровной тональности их марин здесь есть разнообразие техники, которая в то время казалась очень свободной, и общей гаммы с вариациями красок от чистых голубых, красных, белых до сложных переходов свинцово-серых и коричневатых тонов.

Стихии еще больше завладевают вниманием художника в драматическом «Кораблекрушении» (1805; Лондон, галлерея Тейт). Явственно ощутимо тут сопротивление волн яростному урагану: всей силой своей тяжести они влекутся обратно в океан. И с такой же энергией люди на пострадавшем

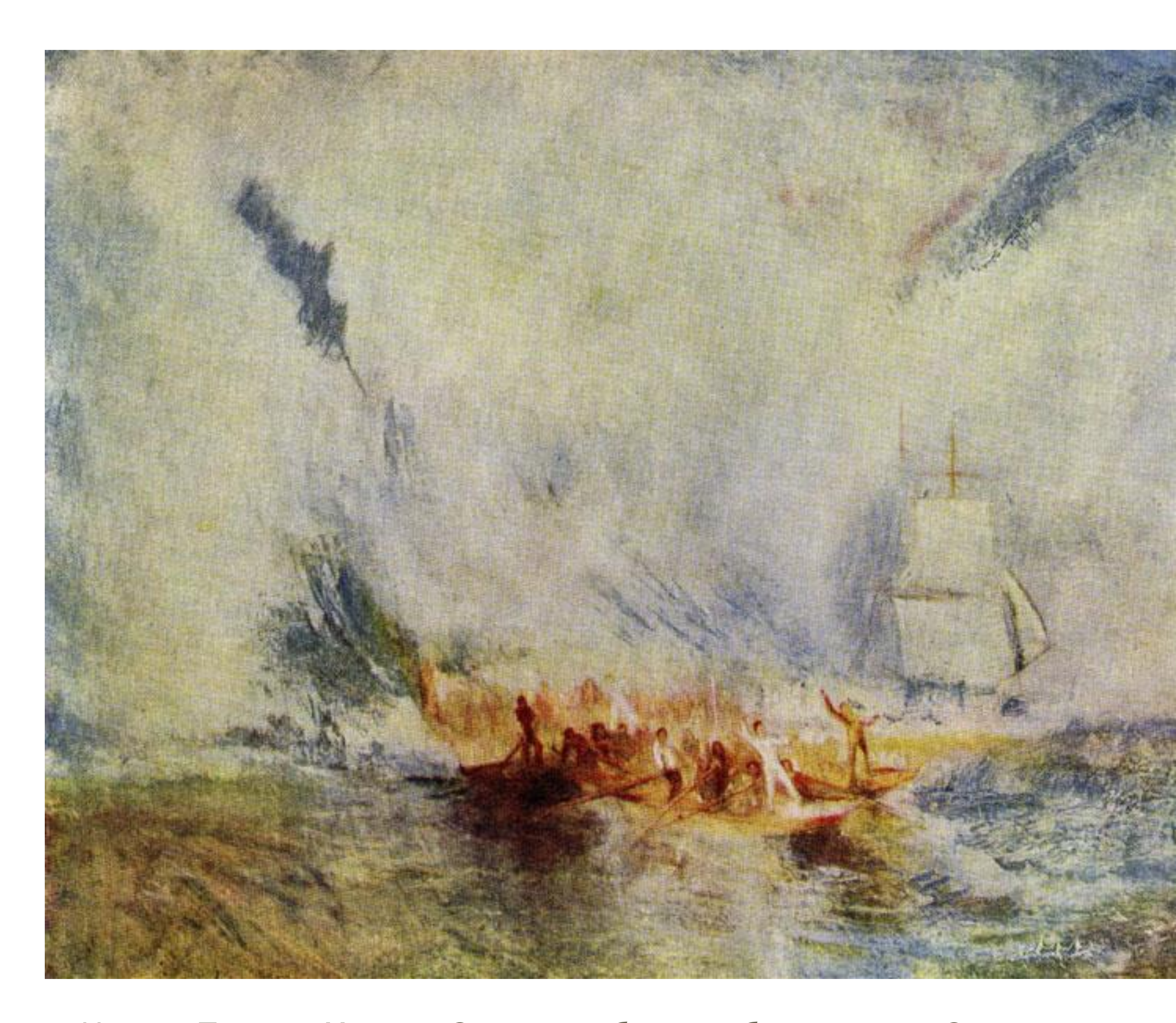
паруснике и лодках, спешащих ему на выручку, силятся удержаться на волнах. Это уже вполне романтическое полотно построено на смелых контрастах светлого и темного, тонов холодных — темное море с изумрудными отливами — и горячих — пятна красного и желтого, какими набросаны фигуры на судах.

Исполненные Тернером во время поездок по рекам Англии в 1807 г. этюды маслом «Виндзор от Лауер-Хоуп» и «Виндзор, верхушки деревьев и небо» (Лондон, галлерея Тейт) очень близки этюдам Констебла. Но такие этюды непосредственно с натуры редки в творчестве Тернера. Во время своих частых дальних путешествий он обычно ограничивался карандашными набросками и записями своих наблюдений. А потом, свободно пользуясь такими заметками, воссоздавал в акварелях и полотнах оставшийся в его сознании образ бушующей стихии. Так, например, исполнены в 800-х гг. его акварели, посвященные Швейцарии,— глетчеры и потоки, прорывающие горы, деревья, пострадавшие от снежных обвалов, утесы с причудливыми обломами породы. Даже когда Тернер изображает моменты полной тишины, он создает образ торжествующей стихии — света или сумрака. «Морозное утро» (1813; Лондон, галлерея Тейт) — мотив, удивительный по своей крайней простоте. Две трети холста занимает чистое небо, одну треть — земля, окутанная туманом, с едва виднеющимся за тонкими стволами обнаженных деревьев шпилем дальней церкви, с повозкой, вокруг которой хлопочут несколько поселян. И все же это полотно с равниной, тронутой осенней изморозью с высоким светлым небом,— величаво прекрасно. Констебл признал «Морозное утро» Тернера «картиной из картин» на выставке 1813 г.

Итак, бушующие или победно торжествующие стихии, борьба как нечто возвышенное, как закон жизни — вот содержание самых оригинальных полотен Тернера. Но это свое кредо он как бы осторожно маскировал, выставляя рядом с такими произведениями скучно написанные условные классицистические пейзажи с библейскими сюжетами, вроде казней египетских и потопа. Позднее сюжеты из мифологии и

древней истории приобретают у него своеобразную трактовку. Такова, например, картина «Ганнибал, пересекающий Альпы в метель» (1819; Лондон, галлерея Тейт), где словно проводится параллель между спором сил природы и драмами человеческой истории, или «Улисс и Полифем» (1828—1829; Лондон, Национальная галлерея) с ослепительным восходом солнца, перед которым можно понять, как создала фантазия древних легенды о победе света над злом и тьмой. Однажды художник увидел на Темзе, как буксирный пароход тащил на слом старый военный корабль. Это был «Отважный», участник Трафальгарского сражения. Под этим впечатлением Тернер написал картину «Последний рейс корабля «Отважный» (1838; Лондон, Национальная галлерея). В свете феерически яркого заката старый корабль совершает свой последний путь, ведомый его неуклюжим вожатым. Пароход движется уверенно и грузно, дым и пламя, вылетающие из его трубы, спорят со светом заката, пена расходится из-под его раздутых боков. Словно какая-то новая стихия вторгается в мир. Если в лучших ранних работах Тернеру удавалось, изображая самое, казалось бы, расплывчатое, сохранить во всем упругость, крепость, то в зрелую пору — с 20-х гг. до начала 40-х гг.— он умел всюду, во всем найти россыпь драгоценных красок. Много цвета даже в таких сумеречных и темных полотнах Тернера, как «Вечерняя звезда» (1840; Лондон, Национальная галлерея) и «Похороны Уилки на корабле» (1842; Лондон, галлерея Тейт).

И все же в целом 40-е гг.— начало тяжелого внутреннего кризиса живописца. О приближении этого кризиса говорит картина «Невольничий корабль» (1840; Бостон, Музей изящных искусств) — страшное бурное море, кишащее хищными морскими рыбами и телами брошенных за борт больных негров. Чудовищность реального факта здесь как бы подменена жутью кошмара.



Уильям Тернер. Метель. Остов корабля и рыбачья лодка. Ок. 1842 г. Лондон, галлерея Тейт

цв. илл. стр. 144-145

В написанной два года спустя картине «Метель. Остов корабля и рыбачья лодка» (галлерея Тейт) пропадает совершенно напряжение, борьба, утрачены контрасты цвета и остается зрелище унылого хаоса. В 40-х гг. Тернер изображает очень часто, особенно акварелью, виды Венеции, тихие швейцарские городки. В пейзажах этого времени исчезает

различие тона по светосиле, появляется размягченность формы и дисгармония цвета. Здесь, больше чем когда-либо ранее, Тернер пишет «подкрашенным паром», как говорил о нем Констебл. Здесь он уже не наблюдатель природы, а некий визионер, хватающийся за ускользающие миражи. Таким миражем выглядит и самое реальное современное явление — железная дорога в известнейшей из поздних работ Тернера «Дождь, пар и скорость» (1844; Лондон, Национальная галлерея).



Уильям Тернер. Дождь, пар и скорость. 1844 г. Лондон, Национальная галлерея.

илл. 158

Этот противоречивый художник оставил после себя огромное количество работ, законченных и незавершенных. В его наследии еще предстоит строго отобрать все подлинно ценное, ибо у него много работ, отмеченных утратой мастерства, выражающих душевную растерянность. За последние усиленно хваталась буржуазная критика начала 20 в., видевшая в нем предшественника современных упадочных течений.

В противоположность французскому искусству в живописи Англии освободительные порывы и героика борьбы не получили отражения ни в собственно исторических картинах, ни в картинах из современной жизни.

Многообещающими были опыты в историческом жанре Бонингтона («Франциск I и герцогиня д'Этамп», 1828; Лувр; «Генрих III принимает английского посла», 1827—1828, Лондон, собрание Уоллес и др.), но он не много успел сделать.

Позднее Уильям Этти (1787—1849) выступал с композициями на библейские и мифологические сюжеты, которые, по мысли самого художника, должны были воплощать различные гражданские доблести — мужество, патриотизм и т. п. Но такая форма выражения гражданских идеалов была уже анахронизмом, картины получались холодными, безжизненными. Имя Этти сохранится в истории искусства только благодаря его красивым, правдивым этюдам обнаженной натуры («Обнаженная», ок. 1830, собрание Сэндвич; «Индийская девушка», собрание Кларк).

Жанровые картины начала 19 в. очень далеки от заветов Хогарта и гораздо ближе произведениям анималистически-спортивного жанра, который прямо продолжает в это время Бен Маршал (1767—1835), и к изящным и поверхностным «разговорным сценам» 18 столетия. С той же легкостью и

грацией трактуют живописцы Ньютон, Лесли (*Д.-С. Ньютон и Ч.-Р. Лесли - американцы по рождению. Лесли был другом Констебла.*) и другие сюжеты литературных и драматических произведений.

Все же некоторые жанристы, и прежде всего Уилки и Малреди, отличались своеобразными качествами. Дэвид Уилки (1785—1841), шотландец, приехавший в Лондон, шел в своем творчестве от Тенирса, который был в моде, и Уилки также имел успех. Его ранние сцены многолюдны, как у Тенирса, и изображают веселые происшествия из жизни простых людей («Деревенский праздник», 1811, Лондон, галлерея Тейт; «Жмурки», 1813, Бекингемский дворец, и др.). После поездок в Европу и изучения старых мастеров у Уилки в картинах появляются насыщенные винно-красные тона, стремление к более свободной и живописной трактовке формы (оно заметно уже в раннем «Продавце газет» из лондонской галлереи Тейт). Некоторые портреты Уилки, в частности его «Султан Абдул Меджид» (Осборн),— прекрасные примеры романтической трактовки портретного образа. Посетив Ирландию, Уилки пишет картины «В хижине контрабандиста» (1836; Лондон, галлерея Тейт) и «Тайная ирландская винокурня» (1840; вариант имеется в Риге), проникнутые сочувствием к суровой доле ирландского народа.

Ирландец Уильям Малреди (1786—1863) писал таких же «маленьких» людей, с тем же теплым сочувствием. В очерченных мягким контуром фигурах деревенских влюбленных в его картине «Сонет» (ок. 1873; Лондон, музей Виктории и Альберта) есть поэтичность и эмоциональность.

Со второй трети 19 в. начинается следующий этап развития английского искусства. В это время в Англии окончательно устанавливается господство промышленной буржуазии. Войны, жестокое подавление всякого сопротивления сопровождают наступление английского капитализма на страны Востока, окончательное порабощение Индии, расширение колоний в Индонезии, Афганистане, Южной Африке, захват рынков в Китае.

В английском искусстве внешне все благополучно и даже наступает оживление, связанное с увеличением официальных заказов на сооружение правительственных и административных зданий и памятников не только в Лондоне и не только в Англии, но повсюду в Британской империи, включая колонии.

Однако столь счастливый, по мнению буржуазных историков, викторианский период отнюдь не отмечен гармоническим расцветом искусств.

В области архитектуры и изобразительного искусства проявляются очень заметно тенденции утверждения интересов торжеству ющей английской буржуазии и вместе с тем быстро нарастают признаки упадка.

Английские зодчие продолжают возводить здания в классическом стиле или в стиле готики. При этом и в тех и в других можно видеть, с одной стороны, тяготение к археологически точной реставрации стиля, с другой — стремление к официальной представительности архитектуры. В классическом духе сооружаются музеи, концертные залы, в готической— церкви (в середине века их строится огромное количество), помещения судов и, наконец, новое здание парламента (1840—1868) по проекту Чарлза Баррл (1795—186Э) с интерьерами, оформленными Огастесом Пьюджином (1812—1832).



Чарлз Бэрри, Огастес Пьюджин, Эдуард Бэрри. Парламент в Лондоне. 1840—1868 гг. Общий вид.

илл. 160

Если в литературе еще первые романтики открыли очарование народной поэзии, то в области пластических искусств только в середине 19 в. оценили художественные достоинства давних народных ремесел. Есть в этом и заслуга Пьюджина. Однако Пьюджин, фанатически преданный католицизму, используя традиции витража, резьбы по дереву и т. п., искал в своих интерьерах, особенно церковных, не

столько национальное своеобразие, сколько настроение религиозности.

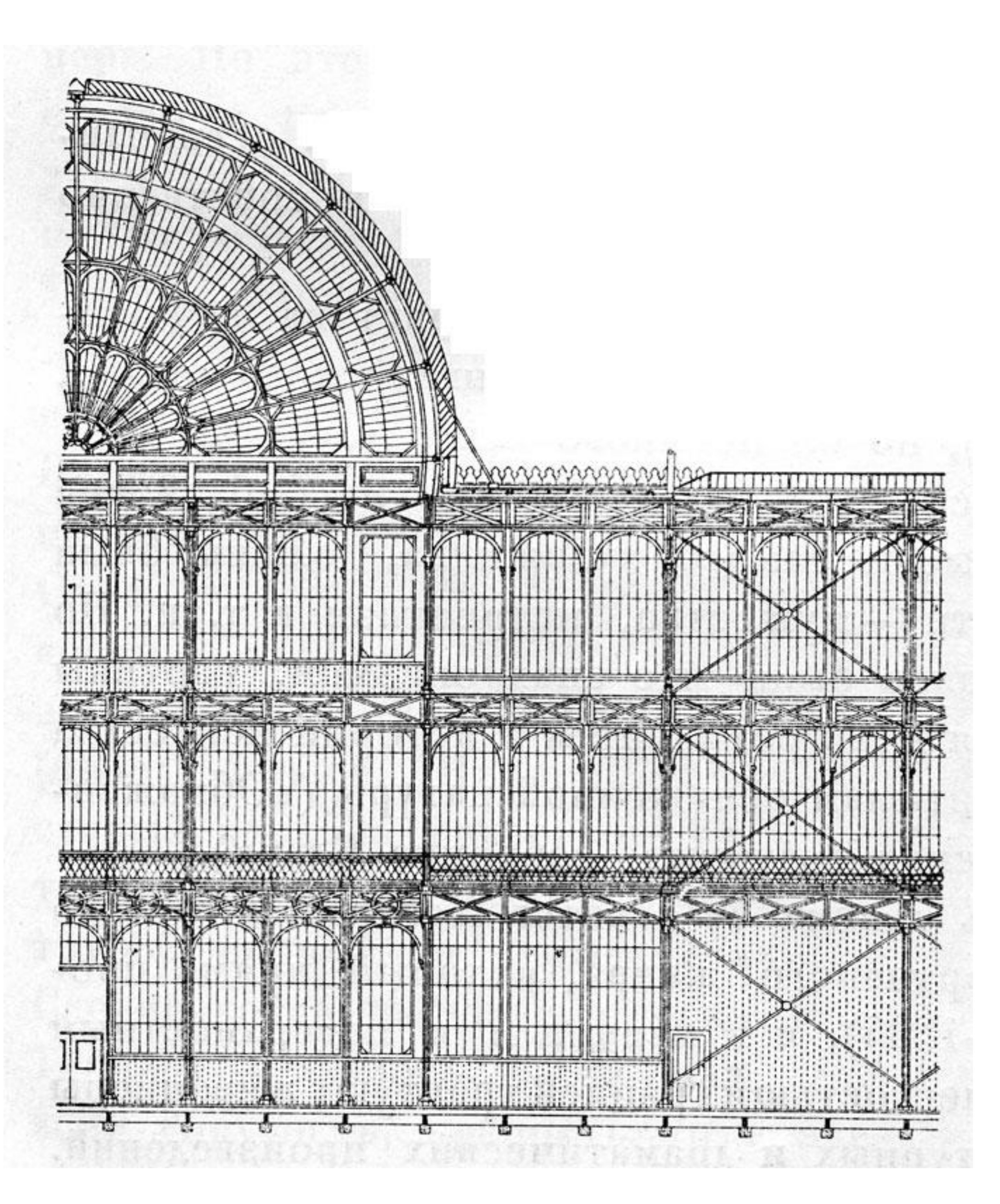
Привкус ханжества дает себя чувствовать в мемориальной скульптуре. Памятники, хотя их появляется много, не представляют собой области, где могут свободно развиваться реалистические искания в скульптуре, так как они часто превращаются в памятники «героям» британского империализма.



Джозеф Пакстон. «Хрустальный дворец» в Лондоне. 1850—1851 гг. Внутренний вид. Не сохранился.

илл. 161

Архитектура с середины 19 в. становилась все более подражательной, новые открытия и находки все чаще оказывались заслугой строителей-инженеров, а не зодчих. Такими техническими новшествами были торговые помещения и первые железнодорожные вокзалы со стеклянными кровлями, а также знаменитый «Хрустальный дворец» — павильон Великобритании на Всемирной промышленной выставке 1851 г. в Лондоне. Автором этого павильона был даже не инженер, а садовник Джозеф Пакстон (1801—1865). Пакстон построил сначала несколько гигантских теплиц для привозимых из колоний экзотических растений — пальм, виктории-регии и т. п. Этот опыт подсказал ему конструкцию павильона, представлявшего собой сборный каркас из однотипных в основном чугунных деталей, заполненный стеклом.



Пакстон. «Хрустальный дворец» в Лондоне. Поперечный разрез галлереи

рис.на стр.140

Сверкающее огромное здание павильона, делившегося на три этажа галлересй с плоскими кровлями, с центральным трансептом, перекрытым сводом, производило неотразимое впечатление. После выставки павильон был разобран и перенесен— причем еще усовершенствован — из Гайд-парка в южную часть Лондона, в Сайденхэм. «Хрустальный дворец» получил мировое признание. Радовался «беспримерной в летописях искусства смелости» этой архитектуры из стекла и металла наш Стасов, он оценил в ней «красоту и простоту», увидел в павильоне новый тип зданий—«дворец для самого народа». Много времени спустя французский архитектор Ле Корбюзье, видевший павильон незадолго до того, как его уничтожил пожар 1936 г., писал: «Я не мог оторвать глаз от этой торжествующей гармонии».

На развитии изобразительного искусства отрицательно сказывается как характер официальных заказов, так и запросы частного покупателя. Королевская Академия «викторианской эры» представляет собой пример удивительного сращения казенно-государственных установок и мещанских вкусов.

Нельзя сказать, чтобы между английским изобразительным искусством и передовой реалистической литературой не было никакой аналогии. Трогательные сцены и персонажи Диккенса как бы предвосхищены Уилки и Малреди; недаром есть нечто общее с ними в манере иллюстратора романов писателя «Физа» (А.-Н. Браун). Похожи на героинь Диккенса и девушки с жанровых полотен Ричарда Редгрейва (1820—1897), созданных в 40-х гг. («Бедная учительница»; Лондон, музей Виктории и Альберта). Но до критического изображения буржуазной действительности английская живопись 40—60-х гг. не поднималась. Она дает, к сожалению, и ряд примеров покорности художника мещанским вкусам и требованиям; картина нередко пишется так, чтобы все в ней говорило о

затраченном времени, по которому следует оценить ее, подобно товару. Так, Эдвин Лендсир (1802—1873) в лучших своих вещах — крепкий мастер-анималист, продолжатель Морланда («Ковка кобылы», 1844; Лондон, галлерея Тейт) добыл себе славу и огромное состояние не этими серьезными работами, а сочинением умилительных сценок, в которых домашние животные, написанные со всей достоверностью, действуют и поступают как добродетельнейшие из людей («Достоинство и нахальство», 1839; Лондон, галлерея Тейт).

Жанрист Уильям Фрит (1814—1909) в больших принесших ему известность композициях «День скачек» (1858; Лондон, галлерея Тейт) и «Железнодорожный вокзал» (1862; Энглфилд-Грин, Королевский колледж Холлоуэй) выступил как обстоятельный и суховатый хроникер жизни английского общества, а в последующих более мелких вещах стал очень сентиментальным.



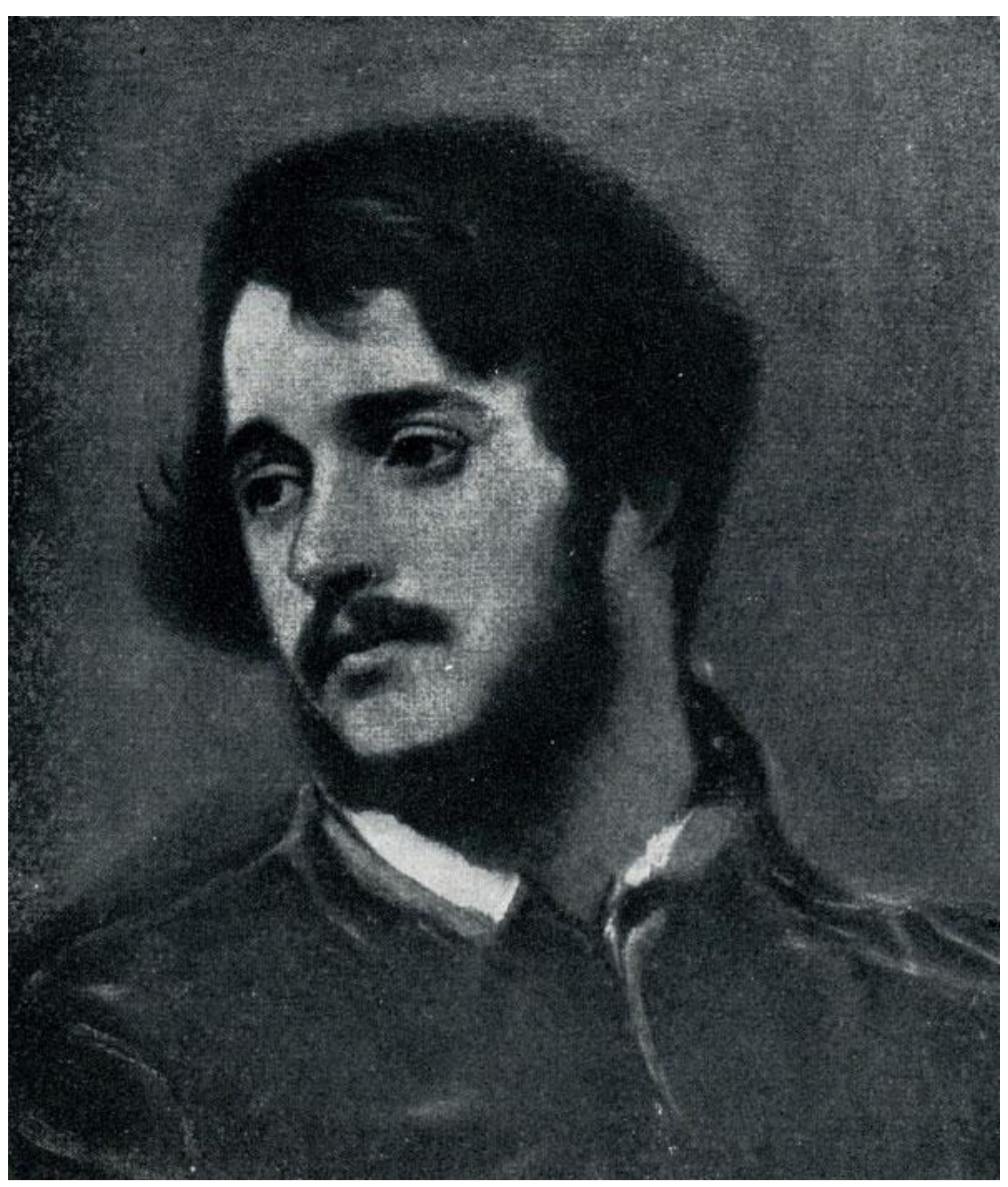
Уильям Фрит. Железнодорожный вокзал. 1862 г. Энглфилд-Грин, Королевский колледж Холлоуэй.

илл. 162 а

Однако протест против окружающей действительности не в форме ее критики, а в форме отказа от ее изображения зазвучал, и очень громко, в английском изобразительном искусстве начиная с конца 40-х гг.

Мучительные метания и попытки сохранить в искусстве героические идеалы можно видеть в творчестве двух стоящих несколько особняком английских художников— А. Стивенса и Ф.-М. Брауна.

Альфред Стивене (1817—1875)—скульптор, архитектор, живописец, мастер декоративного убранства. Немногое сохранилось из работ этого художника, пережившего ряд неудач и разочарований, меж тем его образы отличала сила и напряженная духовная жизнь, как показывают некоторые его картины и эскизы, превосходные рисунки и портреты— «Миссис Колмен» (1854; Лондон, Национальная галлерея) и в особенности мужской портрет из галлереи Тейт, статуи надгробия Веллингтона в соборе св. Павла (этот проект был полностью реализован только много лет спустя после смерти художника).



Альфред Стивенс. Мужской портрет. 1840—1850-е гг. Лондон, галлерея Тейт.

илл. 162 б



Форд Мэдокс Браун. Труд. 1852—1865 гг. Манчестер, Художественная галлерея.

илл. 163

Форд Мэдокс Браун (1821— 1893) был менее, как видно из дальнейшего, стойким из этих двух последних романтиков. Браун учился в Антверпене у Вапперса, был в Париже, где испытал влияние Делакруа и начал работать над исторической темой. Но в 1844 г. он едет в Италию и попадает под влияние назарейцев (см. раздел, посвященный искусству Германии). С тех пор он обращается к религиозности, как к началу,

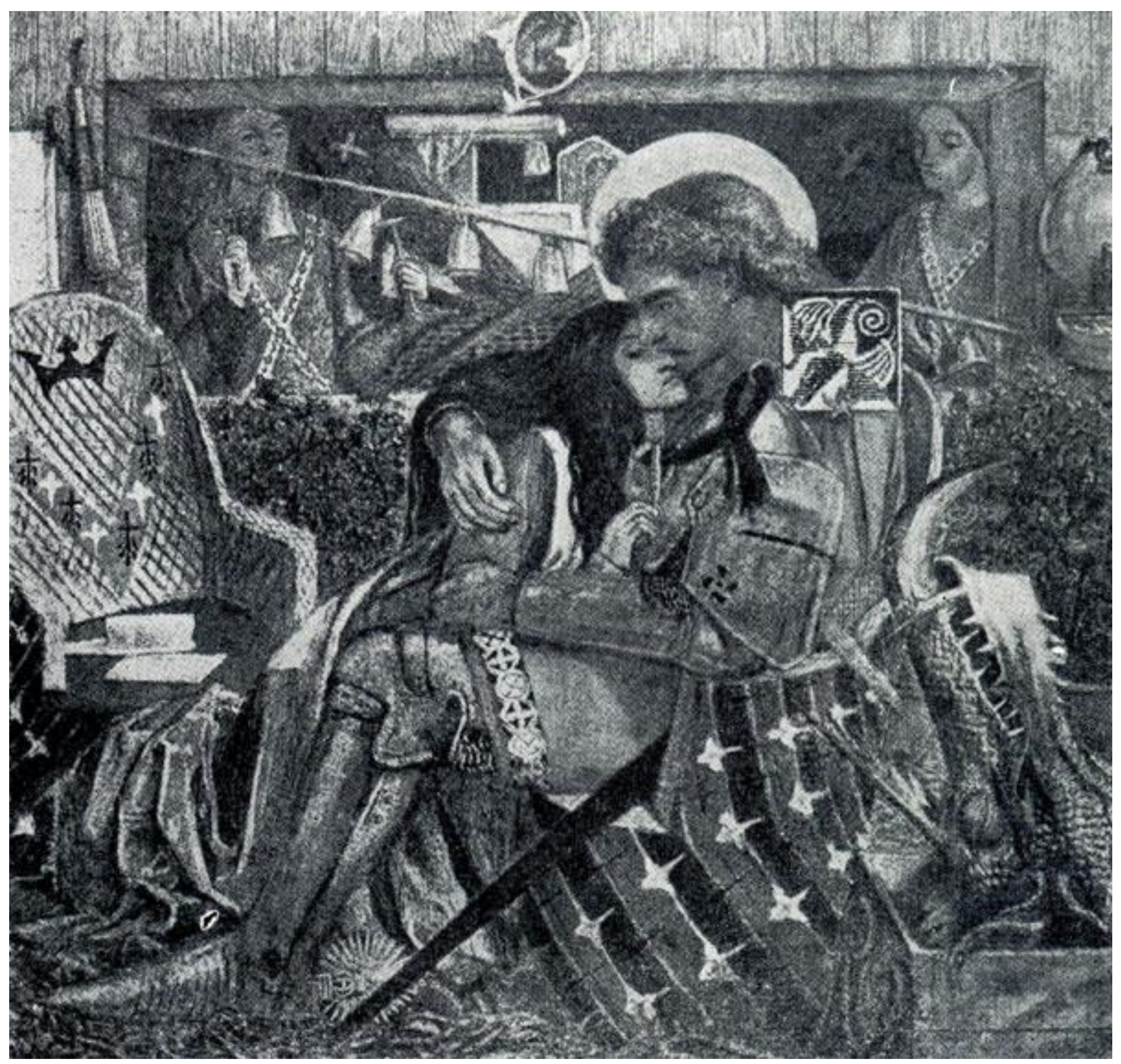
возвышающему искусство («Богоматерь и дитя», 1847 и «Христос, омывающий ноги апостолу Петру», 1852; Лондон, галлерея Тейт). Мэдокс Браун отказывается от иллюзии реального пространства; ставит на первом плане крупные фигуры, подчеркивая силуэт и не давая глубины. Браун переносит эти приемы в историческую картину, и в картину с поэтическим сюжетом («Лир и Корделия», 1849; Лондон, галлерея Тейт), и в некоторые свои полотна, посвященные современности. Таковы его «Прощание с Англией» (1852—1855; Бирмингем, Художественная галлерея) и многофигурная композиция «Труд» (1852—1865; Манчестер, Художественная галлерея). «Прощание с Англией» затрагивает тему расставания с родиной эмигрантов, тему весьма актуальную для того времени. Молодая чета с палубы парохода смотрит на родной берег. Грустная романтичность обстоятельств оправдывает необычную композицию этого тондо. Более нарочитым, искусственным кажется построение картины «Труд», завершенной вверху полукружием. Центральную и наибольшую ее часть занимает группа рабочих, прокладывающих на городской улице газовые трубы. Вокруг них разворачивается хоровод других фигур. Тут прохожие, нищий, устыдившийся просить милостыню и принесший цветы на продажу, дети и в глубине — аристократическая чета, подъехавшая верхом посмотреть на работы. Здесь можно найти очень конкретные характеристики, вполне английские, принадлежащие именно 50-м гг. фигуры и даже портреты (один из руководителей работ, представителей умственного труда — Карлейль). Но все они торжественно расставлены вокруг главной группы, и все взоры с благосклонным и почтительным вниманием обращены сюда. Это не тема и не изображение жизни рабочего; это и не отвлеченная, одетая в классические одежды аллегория труда. Это апофеоз английского благоденствия, основанного на всеобщем уважении к труду. Так Мэдокс Браун, искавший для искусства возвышенного содержания в религии, в национальном прошлом, пытается дать возвышенную трактовку современной социальной теме, создав свою утопию мира и согласия в обществе. Все его призывы учиться у искусства 15 и 16 вв. свелись к гораздо более умеренному, чем в ранних

исторических картинах, использованию отвлеченно-декоративных композиционных схем, что весьма противоречиво сочетается с натурализмом деталей, с прозаичностью и бедностью цветового решения картины.

В 1848 г. под влиянием Мэдокса Брауна и через него — немецких назарей-цев возникает «братство прерафаэлитов». Выступает группа молодых художников—Д. Г. Россетти (1828—1882), У. Холмен Хант (1827—1910), Д.-Э. Миллес (1829—1896),— провозгласивших, что для того, чтобы уйти от пошлости и рутины, искусство должно вернуться к дорафаэлевскому времени, ибо только тогда религиозное чувство было искренним, а восприятие природы — непосредственным, не связанным никакими художественными догмами. На первых порах движение это было воспринято чуть ли не как самый беспощадный реализм и встречало резкие нападки именно в качестве такового. На защиту прерафаэлитов выступил художественный критик Джон Рёскин, противник индустрии, сторонник реакционно-романтических утопий историка Карлейля. Но у прерафаэлитов и Рёскина Это требование правды не распространялось на социальные проблемы современности и не связывалось с их освещением. А призыв вернуться к принципам дорафаэлевского искусства был первой в европейской живописи формулировкой требования стилизации и примитивизации самого художественного языка. «Детство Марии (1819) и «Благовещение» (1850; обе в лондонской галлерее Тейт) Россетти, «Лоренцо и Изабелла» (1819; Ливерпуль, галлерея Уокер) Миллеса — картина, написанная на сюжет стихотворения Китса и изображающая итальянцев 13 в., его же «Христос в доме родителей» (1850; Лондон, галлерея Тейт), картина Холмена Хаита «Риенцы» (1819; Англия, частное собрание) по роману Булвер-Литтона, посвященному опять же Италии, и его «Светоч мира» (1852—1854; Манчестер, Художественная галлерея)—Христос в терновом венце, стучащийся в двери бедной хижины,— все это картины, показанные прерафаэлитами на первом этапе существования этого течения в 1849—1854 гг.

Легкомысленной грации, с какой трактовали литературные сюжеты многие жанристы, и классицистической трактовке евангельских образов прерафаэлиты противопоставляли изображение всех этих сюжетов как человеческой, душевной драмы. При этом они скрупулезно и тщательно изображали весь, условно говоря, исторический антураж этих сцен. Цвет же в этот детальнейший рисунок как бы вставлялся отдельными яркими пятнами, наподобие старинного витража. Все это отнюдь не могло вылиться в борьбу за реализм. Прерафаэлиты, таким образом, сделали попытку вновь ухватиться за евангельский миф как за нравственно возвышающий идеал. Английская живопись, столь мало стесненная в прошлом связью с церковью, в символической композиции «Светоч мира» Ханта дала первый вариант темы «Христос — друг и утешитель бедных классов», которую на все лады будут перепевать позже в Европе, в особенности в Германии.

Еще в 1853 г. распадается само «братство», а со второй половины 50-х гг. начинается новый этап истории прерафаэлитства, связанный с новыми именами. Хант едет в Палестину и приходит к совершенно мертвому натурализму в своих изображенных с «документальной» точностью евангельских сценах. Миллес очень постепенно, но все же отходит от идеалов братства и начинает работать как жанрист и портретист салонного склада.



Данте Габриел Россетти. Обручение св. Георгия и принцессы Сабры. Акварель. 1857 г. Лондон, галлерея Тейт

илл. 165 б

Звеном, связующим два разных этапа истории прерафаэлитского движения, становится Данте Габриел Россетти, сын итальянца-эмигранта, поэт и художник. Со второй половины 50-х гг. Россетти совершенно забывает религиозные сюжеты и все с большей страстью погружается в мир образов старой итальянской литературы и средневековой легенды. Вместе с тем постепенно его творчество становится все более субъективным и мистичным. Из всех впечатлений

действительности остается в его живописи и поэмах только образ его возлюбленной. Он изображает один и тот же вдохновляющий его женский тип то в виде Венеры, наподобие Венер Ренессанса, то в виде Дантовой Беатриче или прекрасных дам из сказаний о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Вне всякого реального пространства, заполняя весь холст, располагаются на нем однообразно красивые лица, руки, узорчатые ткани старинных костюмов, детали утвари. Изломанно декоративным становятся у Россетти линии и фантастическими краски («Любовь Данте», 1859, Лондон, галлерея Тейт; «Сон Данте», 1870—1871, Ливерпуль, галлерея Уокер, и др.). В живописи Россетти, как и в его литературном творчестве, все более выступают черты будущего декаданса. Но сама пылкость, с какой Россетти воспевает в противовес уродству современности поэзию раннего Ранессанса и эпохи средневековья, завербовывает ему новых союзников.

В 1855 г. с ним знакомятся студенты Оксфордского университета будущий художник Э. Берн-Джонс и будущий поэт, художник и впоследствии социалистический деятель Уильям Моррис. Прерафаэлиты нового призыва объявляют «крестовый поход и священную войну своему веку».

Эдуард Коли Берн-Джонс (1833—1898), как и его учитель, обращался к мифам и средневековым легендам. Он бесконечно варьировал в своих картинах не только мотивы Россетти, но и самый тип лиц, найденный им; в подражание Боттичелли Берн-Джонс удлинял свои фигуры, и драпировал он их также наподобие боттичсллевских. Все его произведения написаны в одном эмоциональном ключе — это тоскливое томление, мистическое ожидание чуда, постоянное, но абсолютно бездеятельное и вялое. Мы найдем все это и в сравнительно раннем «Милосердном рыцаре» (1863), и в более поздних картинах— «Король Кофегуа и нищенка» (1880— 1884; Лондон, галлерея Тейт), «Любовь среди развалин» (1893; там же) и др. В сущности, то отношение к художественному образу, к мифу и легенде, которое дал еще в 50-х гг. Россетти и распространил своими многочисленными полотнами Берн-Джонс, было родственно позднейшему

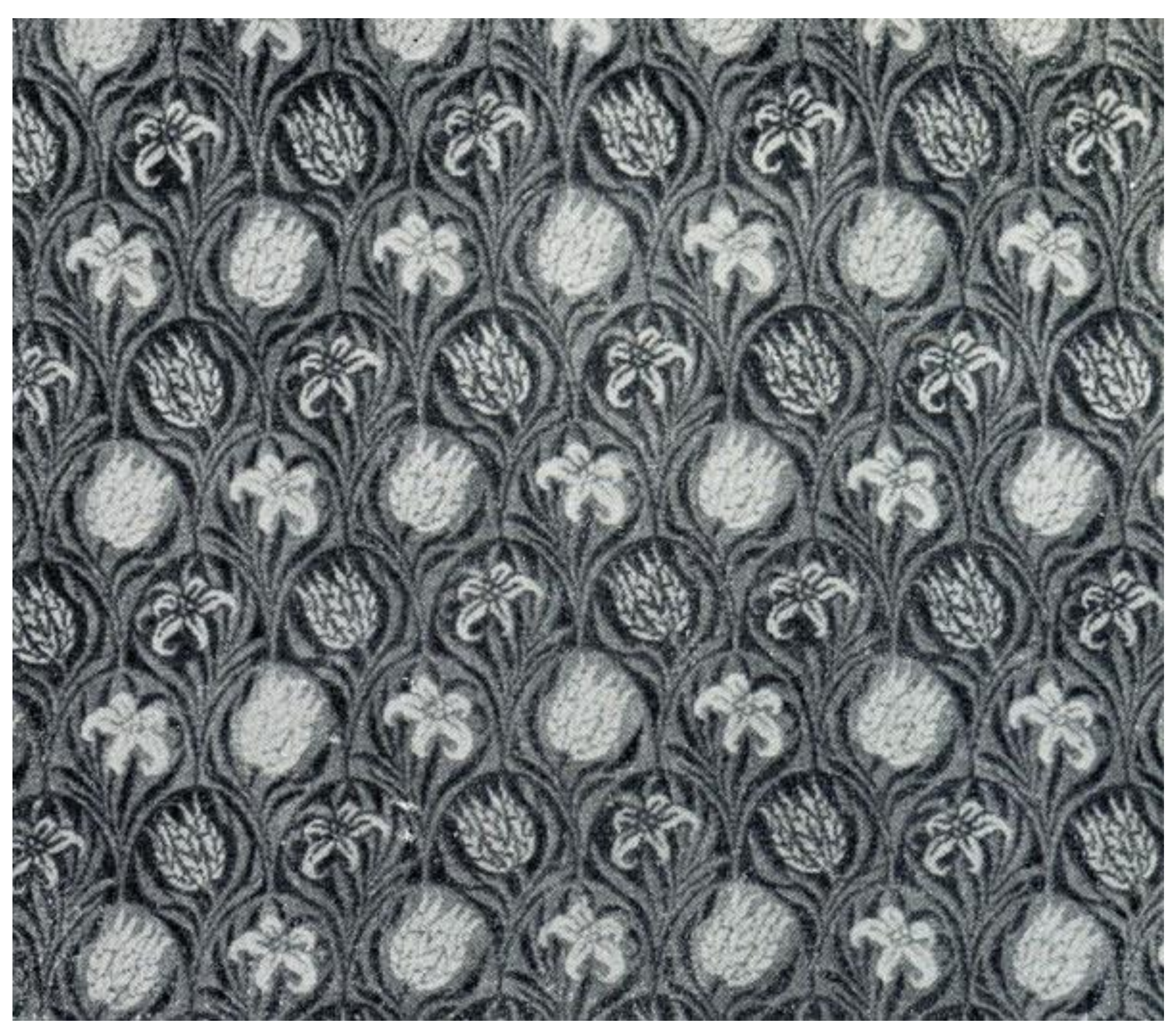
символизму. Характерно, что прерафаэлиты высоко оценили творчество Блейка.



Эдуард Коли Берн-Джонс. Король Кофетуа и нищенка. 1880—1884 гг. Лондон, галлерея Тейт.

илл. 164

Уильям Моррис (1834—1896) — безусловно самая значительная фигура во всем прерафаэлизме, и в своем развитии он вышел далеко за рамки этого движения. Моррис начал с эстетического бунта, с протеста против упадка творческого труда в Англии его времени, но очень быстро поняв, сколь невыносимо для рабочего положение бесправного придатка к машине, пришел к убеждению в необходимости изменить весь общественный строй и стал сторонником борьбы за социализм. В ранний период своей деятельности, период сближения с Россетти, Рёскином и Берн-Джонсом, Моррис смотрит на искусство как на главное средство пропаганды возврата к творческому труду и возлагает на эту пропаганду очень большие надежды. Вернуть человеку радость труда можно, как кажется ему и всем прерафаэлитам, возродив художественное ремесло. Он видит в простых старинных сельских домах и их убранстве произведения «благородного народного искусства» и поднимает вопрос об их охране, а в 1877 г. создает Общество Защиты старых зданий. Друг Морриса архитектор Ф. Уэбб проектирует для него в 1859 г. так называемый «Красный дом», который был первой рациональной попыткой использовать для современного индивидуального жилища тип скромных английских коттеджей. Моррис сам осваивает различные ремесла: делает мебель, учится ткать. В 1861—1862 гг. он вкладывает много сил в организацию кустарных мастерских по выделке декоративных тканей, мебели, обоев, витражей, шпалер. Он объединяет вокруг себя художников Мэдокса Брауна, Россетти, Берн-Джонса, Артура Хьюгса (1832—1915) и архитектора Ф. Уэбба.



Декоративная ткань по рисунку Уильяма Морриса. 1877 г. Лондон, музей Виктории и Альберта.

илл. 165 а

К середине 19 в. английское декоративно-прикладное искусство вступило в полосу упадка. В процессе изготовления предметов быта — а это уже было машинное производство — мастер и его искусность перестали играть прежнюю роль. Вместе с тем сообразно запросам буржуазной викторианской Англии любую вещь надо было сделать «богатой», и на различные предметы кстати и некстати наносился орнамент, чаще всего имитирующий архитектурную лепнину. Моррис же стремился понять процесс рождения ткани, шпалеры и т. п. Он давал орнамент, отвечающий структуре и материалу предмета.

В его тканях (изразцах и узорах для обоев с тюльпанами или кустиками маргариток есть свежесть, ясность, нечто очень английское. Изделия мастерских Морриса имели некоторый успех. Этот опыт показал, что и возрожденное в особых, так сказать, лабораторных условиях художественное ремесло способно радовать эстетическое чувство. Но Моррис понял, что продукция его мастерских становилась достоянием всего лишь кучки гурманов. Понял он, что ни заставить рабочих бросить машины и фабрики и вернуться к ручному труду, ни украсить рабочий быт — их жилища и заводы — он таким путем не сможет. И с 1880-х гг. Моррис начинает участвовать в рабочем движении. Мысли Морриса все более устремляются к будущему обществу. Его основы он представляет себе недостаточно ясно, но вера в это общество придает ему мужество, рассеивает страх перед машиной. «Мы должны стать хозяевами наших машин, а не их рабами»,— говорит он. В 80-х гг. появляются революционные стихи Морриса, в 1890—1891 гг. он создает Кельмскоттское издательство. Из художников с ним сотрудничают в это время Берн-Джонс и Уолтер Крейн (1845—1915). Моррис ставит своей задачей добиться не богатства, а художественности облика книги, включая шрифт, композицию страницы и т. п. Опыт его «Кельмскоттпресс» остался немаловажным этапом в истории книжного оформления. В 1891 г. появляется известная утопия Морриса «Вести ниоткуда». К концу жизни он отдается целиком пропаганде социализма.

Если в лице Россетти Англия дала одного из первых декадентов-символистов, то Моррис всей своей деятельностью как бы уже указывал будущим символистам возможность и необходимость перехода на революционные позиции.

Работы, появляющиеся на выставках Королевской Академии художеств с середины 19 в.,— это в массе своей свидетельство измельчания творческих интересов и деградации мастерства. Пользовавшийся особым успехом при дворе королевы Виктории Фредерик Лейтон (1830—1896) и его последователи — художник голландского происхождения Лауренс Алма-Тадема (1836—1912) и Эдуард Пойнтер (1836—1919) — даже

жизнь древних греков и римлян преподносили как некое комфортабельное, мещански мелкое и благополучное существование; они заполняли выставки своими, как говорит один из современных авторов, «отполированными и чисто вымытыми мраморными залами». Фредерик Уотс (1817—1904) писал портреты наиболее популярных своих современников и претенциозные аллегории: «Надежда» (1885), «Так проходит слава мира» (1892), «Любовь и смерть» (все в лондонской галлерее Тейт),— в которых нет ни признака какого-либо собственного видения: это безвкусная смесь впечатлений от старых мастеров и от фантазий прерафаэлитов. Развлекательно-интригующие сюжеты из жизни высших слоев общества давали жанристы типа модного У. Орчардсона (1832—1910).

Особо нужно сказать о жанристах 70-х гг., проявлявших интерес к жизни простого люда. Это Фред Уокер (1840—1875), Франк Холл (1845—1888), Люк Филдс (1844—1927) и Хьюберт Херкомер (1849—1914)—баварец, живший в Англии. Они сочувственно-жалостливо показывают рабочих, рыбаков, бедняков-эмигрантов, всегда изображаемых в исключительно трудных обстоятельствах. Стимулом к созданию картин с такими сюжетами послужила работа всех этих художников над рисунками для иллюстрированных еженедельников, в частности для «Графика», выходившего с 1864 года. Увидеть в своих героях силу, способную протестовать против несправедливости, утвердить их характеры, их поведение как некое единство этического и эстетического начал (к чему по-своему прежде подходил Уилки, что мы всегда находим в положительных образах Диккенса) эти жанристы сумели лишь много позднее. В 1890-е годы, когда начался подъем рабочего движения в Англии, Херкомер создал драматичную композицию «Забастовка» (1891), изображающую семью бастующего рабочего, а Л. Филдс — когда-то очень известную картину «Доктор» (1891; Лондон, галлерея Тейт), в которой проявляется, хотя и робко, ощущение красоты подлинно человеческих поступков.

В Англии второй половины века примеры высокого живописного мастерства представляли, пожалуй, только работы двух подолгу живших там американцев — Уистлера и блестящего, хотя и поверхностного светского портретиста Д.-С. Сар-джента (см. раздел «Искусство Соединенных Штатов Америки»). Уистлер оказал воздействие на таких художников, как Уилсон Стир (1860—1942) и Уолтер Сиккерт (1860—1942), основателей Нового английского художественного клуба, но это уже относится к следующему периоду в истории изобразительного искусства Англии.

Искусство России

Искусство России с конца 18 века до 60-х годов 19 века

И. Шмидт (архитектура и скульптура); М. Ракова (живопись и графика)

Искусство первой половины 19 столетия представляет собой самостоятельный период развития русской художественной культуры. Корни ее своеобразия таятся, естественно, в исторических особенностях эпохи. Для России это было время наивысшего обострения противоречий между феодально-крепостническим общественным строем и развивающимися в его недрах элементами капиталистического уклада хозяйства. В конце 50-х — начале 60-х гг. наступает важный перелом в историческом развитии России, связанный с длительным процессом постепенного перехода России к капитализму. С 60-х гг. и русская духовная культура поднимается на качественно новую ступень своего развития.

В русском искусстве первой половины 19 в. при его определенном единстве достаточно ясно различимы два этапа.

Этапы Эти были обусловлены судьбами освободительного антикрепостнического движения.

Первый этап в истории русской художественной культуры конца 18—первой половины 19 в. тесно связан с так называемым дворянским периодом его развития, когда идеологами движения, направленного против абсолютизма и крепостничества, выступали наиболее передовые и патриотически мыслящие представители русского дворянства. Поражение декабристов на Сенатской площади в 1825 г., исторически неизбежное ввиду оторванности дворянских революционеров от народа, и наступившая вслед за этим жестокая реакция кладут конец этому этапу в истории России, в истории ее общественной мысли, ее искусства.

Второй этап связан с медленным мучительным возрождением русского освободительного движения, русской прогрессивной художественной культуры. В этот период на смену дворянской революционности декабристов постепенно приходят новые, более последовательно демократические течения и направления прогрессивной общественной мысли, подготовляющие после перелома на рубеже 50—60-х гг. мощное движение русских революционных демократов.

Первый этап в развитии русского искусства, то есть период с конца 90-х гг. 18 в. до 1825—1830 гг. был связан с расцветом зодчества, длящимся вплоть до 30-х гг., в отличие от западноевропейских стран с развитым капитализмом, где кризис зодчества как большого искусства наступил уже в начале 19 в. В основе этого расцвета лежал тот огромный национально-патриотический подъем, который был вызван борьбой с Наполеоном в Отечественной войне 1812 г.

Декабрьское восстание 1825 г. обнажило реакционную суть самодержавия, которое исчерпало свою относительную способность руководить, решать поставленные перед русским обществом исторические задачи. В этих условиях уже не было возможности воплотить в архитектуре и монументальном искусстве, то есть в видах искусства, тесно связанных с господствующим в стране государственным строем, хотя бы и в

косвенной форме передовые идеи времени. Убогость идей реакционного самодержавия, полицейская регламентация всех форм культурной жизни привели к упадку русскую архитектуру и тесно связанную с ней монументальную скульптуру. Период после 1825 г. не выдвинул ни одного действительно великого архитектора или мастера монументальной, синтетически связанной с зодчеством скульптуры.

В живописи время, наступившее после 1825 г., характеризовалось постепенным нарастанием более непосредственных, реалистических явлений, по самому своему содержанию враждебных крепостнически-полицейскому режиму Николая I.

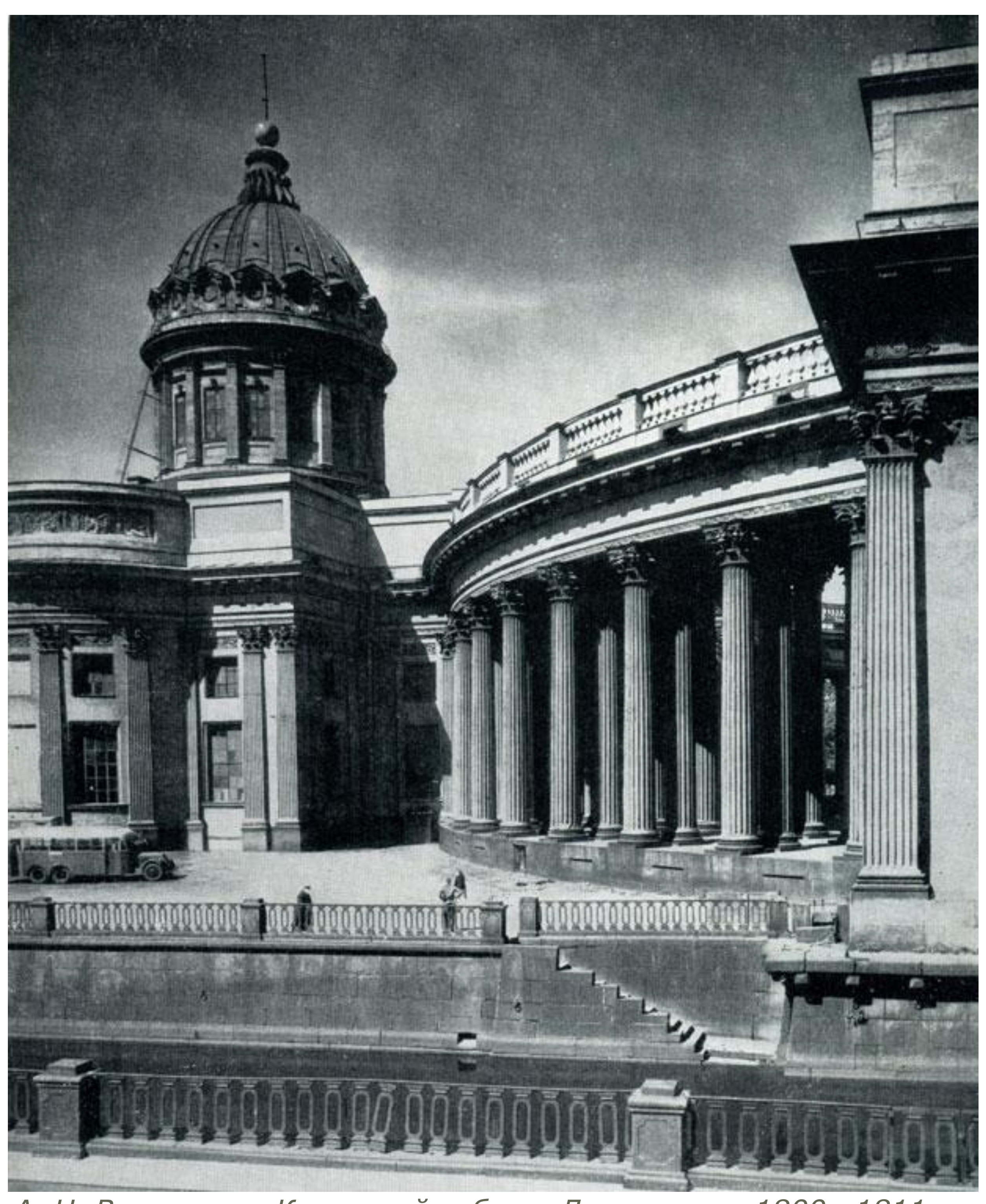
В целом в русском изобразительном искусстве первой половины 19 в. по сравнению с 18 в. развивается новый, более демократический взгляд на ценность человеческой личности, и в частности человека из народа — простолюдина и представителя средних общественных слоев. Интерес к человеческой личности, яркой силе или поэтичности ее духовного мира, общий дух романтического свободолюбия естественно определяют передовое русское искусство, в особенности живопись, как своеобразный вариант прогрессивного романтизма. В области живописи в эти годы получают свое развитие те живописные формы и жанры, которые как бы приближают зрителя к человеку, к его внутреннему, духовному миру, наконец, к его частной жизни. Наиболее ярко эти тенденции проявляются в портрете, передающем характер человека, живое своеобразие его духовного мира. Типичная для предшествующего столетия форма парадного портрета постепенно деградирует. В пейзаже усиливаются элементы лирические, связывающие природу с жизнью человека; зарождается бытовой жанр как самостоятельный вид живописи. Стремление к непосредственному отражению действительности выразилось и в обращении ряда художников к систематическому изучению натуры в гораздо более широком смысле этого слова, нежели это было ранее. Натурный этюд как Этап работы над картиной

завоевывает широкое признание — это характерная черта данного этапа развития русского реалистического искусства, как и общеевропейского. Русская живопись постепенно подходит к решению проблем пленэра.

Вместе с тем переходный характер эпохи отразился в тяготении к исторической картине, создающей, правда, чаще всего романтически отвлеченный образ народа в роковые, переломные моменты бытия. Эта тенденция особенно заметна в конце рассматриваемого периода.

* * *

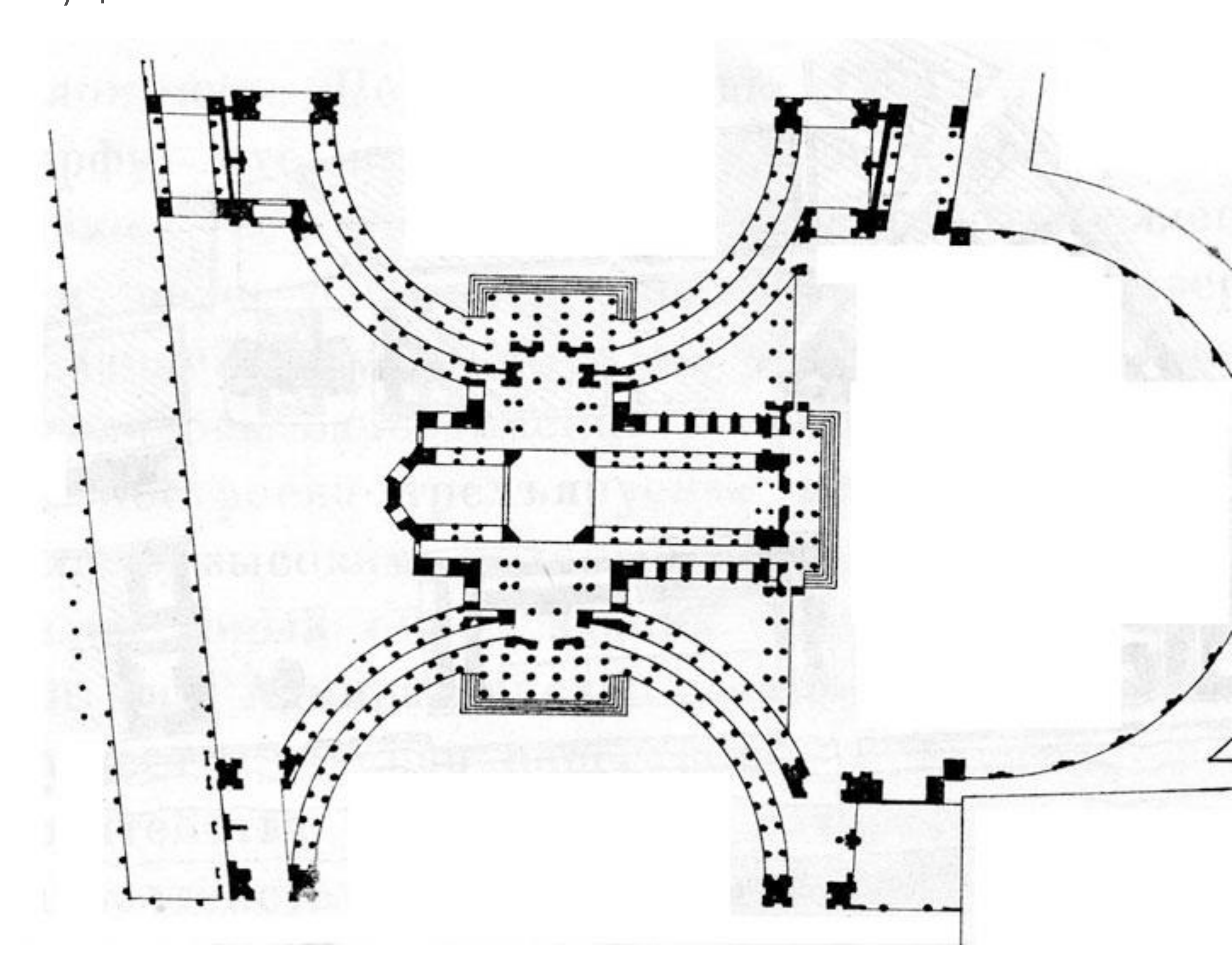
Начало нового этапа в развитии русского зодчества в первые десятилетия 19 в. связано с творчеством Воронихина. Андрей Никифорович Воронихин (1759—1814)—крепостной графа А. С. Строганова, получил «отпускную» в 1786 г. Один из крупнейших зодчих своей эпохи, Воронихин не имел систематического архитектурного образования.



А. Н. Воронихин. Казанский собор в Ленинграде. 1800—1811 гг. Вид с востока.

илл. 171

Значительнейшим произведением Воронихина является Казанский собор в Петербурге (1800—1811). В этом сооружении отразилось то новое, что характеризует зодчество первой трети 19 в.: новое отношение к человеку, новое понимание задач архитектуры с точки зрения оформления города в целом и создания обширных городских ансамблей. Завершающие длительную подготовительную работу чертежи, относящиеся к 1810 г., свидетельствуют о том, какой грандиозный замысел хотел осуществить русский зодчий, не выходя при этом за пределы реальных возможностей его осуществления.



А. Н. Воронихин. Казанский собор в Ленинграде. Проект 1810 г. План

рис. на стр. 151

Архитектору пришлось столкнуться с рядом значительных трудностей. Участок, на котором сооружали собор, имел неправильную форму трапеции. Трудность представляла и задача связи собора с проходящим мимо него Невским проспектом, тем более что главный вход в собор как обыкновенно в христианских церквах должен был быть с западной стороны, то есть не со стороны Невского, а с боковой улицы. И все же Воронихин не только преодолел все затруднения, но и заставил сами особенности месторасположения Казанского собора «работать» с пользой для своего произведения. В умении исходить из конкретных условий места и окружения, извлекая из них максимальную пользу, Воронихин показал себя продолжателем лучших традиций русской и мировой архитектуры.

Казанский собор принадлежит к типу однокупольных храмов с планом в виде латинского креста. Входы в собор имеются с трех его сторон — с запада, севера и с юга, где их оформляют торжественные портики. Образуя перед собором полукруглую площадь, от северного его портика отходят к Невскому проспекту две великолепные колоннады из 108 стройных каннелированных колонн коринфского ордера. Аналогичную колоннаду архитектор задумал и с южной стороны здания, но она не была осуществлена.

Казанский собор представляет собой тесно связанное с городом, с его общей планировкой сооружение. Так, колоннада своими широко раскинутыми «рукавами» как бы раскрывает соборную площадь в сторону Невского проспекта, утверждая торжественность всего ансамбля. Больше того, теснейшим образом связанная с самим зданием и портиком колоннада заканчивается настоящими уличными проездами, включаясь непосредственно в городскую жизнь, оформляя уличные артерии города. Тем самым она служит для связи между зданием и окружающим его городским пространством, утверждая один из важнейших принципов русского

классицизма 19 в. — решение архитектурного замысла здания с учетом его места в городском ансамбле.



А. Н. Воронихин. Ограда площади у Казанского собора в Ленинграде. 1811—1812 гг.

илл. 170

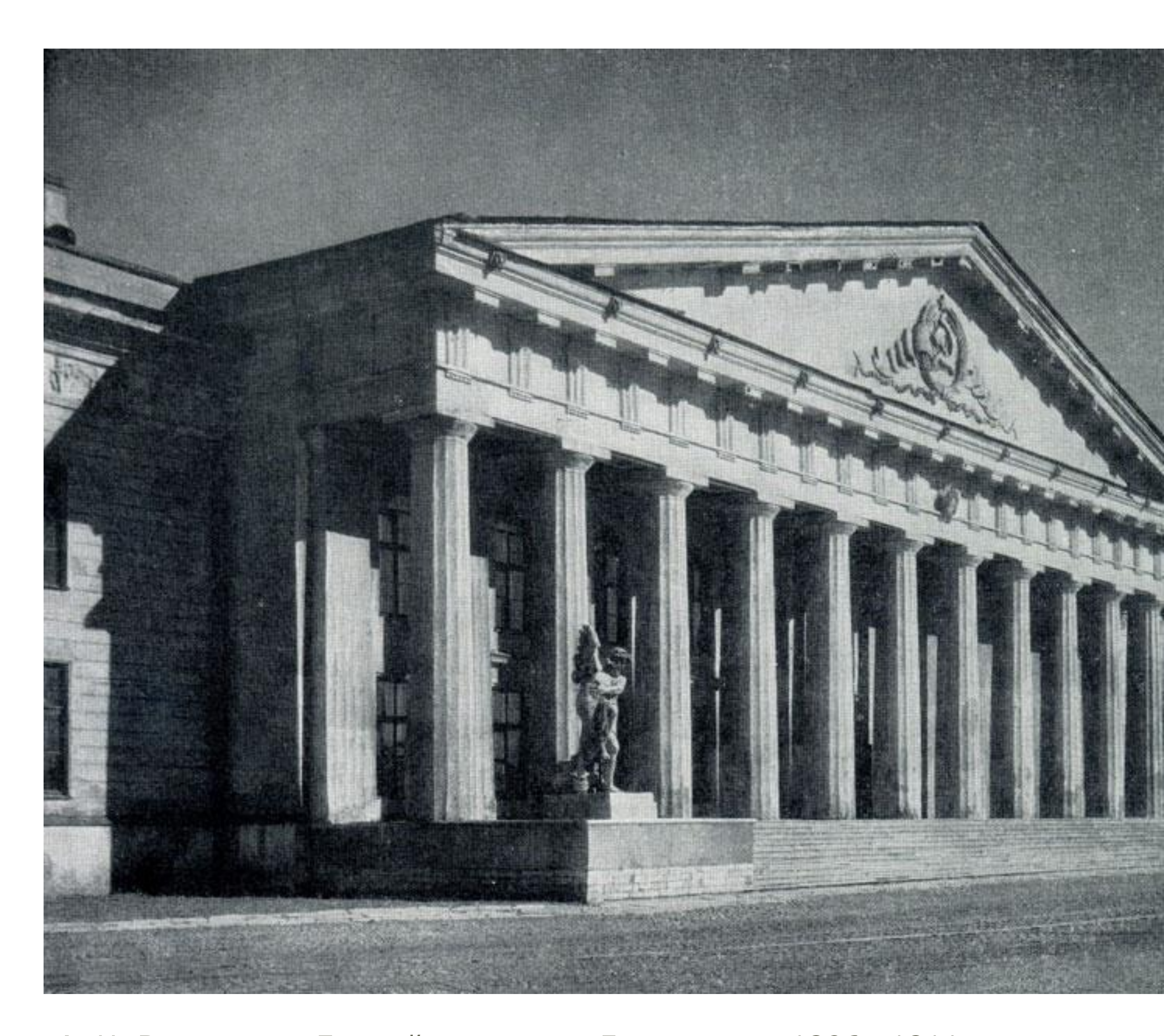
Как архитектор-градостроитель Воронихин проявил большой такт. Он не стремился «перебить» вновь устроенной площадью общую устремленность Невского проспекта (или «перспективы», как тогда говорили) к Адмиралтейству как к центральному, основному зданию города. С этой целью, чтобы подчеркнуть линию улицы, проходящей мимо собора, архитектор дает плоскостное в общем решение фасадов проездов, которые обращены к проспекту. Объемные колонны заменяются здесь плоскими пилястрами, попарно стоящими по сторонам проездов. Между пилястрами — спокойная гладь стен, подчеркнутая еще небольшими декоративными барельефами прямоугольной формы, помещенными на уровне капителей. Вместо балюстрады над антаблементом обоих проездов возвышается высокий, довольно тяжелый аттик с монументальными барельефами И. П. Мартоса и И. П. Прокофьева. Подлинным шедевром русского декоративного искусства является созданная по проекту Воронихина садовая ограда с западной стороны Казанского собора. Ограда вопринимается сейчас несколько обособленно, в то время как по замыслу архитектора она должна была соединяться арками с северной и южной (неосуществленной) колоннадами храма.

В противоположность многим произведениям позднего классицизма Казанский собор отличает ясное соответствие внешних объемов и внутреннего пространства. Четкие отношения объемов здания не обманывают зрителя, когда он попадает внутрь собора. Общее впечатление стройности всего сооружения, которое создается у обходящего собор человека, соответствует тому, что он видит и войдя в его светлое, полное воздуха и солнца внутреннее помещение.

Спустя несколько лет после начала строительства Казанского собора Воронихину была поручена другая значительная работа, а именно перестройка здания Горного кадетского корпуса (1806—1811). Несколько некрасивых, не связанных между собой зданий было решено объединить одним общим фасадом, обращенным к Неве. Подобное

решение было очень характерно для зодчества первой трети 19 в., в период, когда происходили одновременно и быстрый рост городов и их перестройка с целью создания целостного организма с более или менее единообразным архитектурно-художественным решением улиц, площадей и целых городских ансамблей.

Важность сооружения единого здания Горного корпуса, призванного заменить группу строений, определялась в большей мере его месторасположением в ансамбле города. С одной стороны, оно должно было завершить собой набережную Васильевского острова, поскольку дальше начинались уже портовые сооружения. С другой стороны — служить как бы «воротами» города для въезжающих в Петербург с моря. Одновременно с Воронихиным на противоположной стороне реки Невы проектировал свои провиантские склады другой выдающийся русский архитектор — А. Д. Захаров. К сожалению, последнему не удалось осуществить свой замысел.



А. Н. Воронихин. Горный институт в Ленинграде. 1806—1811 гг. Центральная часть главного фасада.

илл. 172

Принцип архитектурного решения Воронихина основывается в данном случае на контрастном сопоставлении выступающего вперед мощного портика с дорическими колоннами и гладких стен сравнительно невысокого здания, которое отходит назад, давая возможность лучше почувствовать выступ портика. В

отличие от раннего классицизма здесь нет четкого выявления объема и внутреннего пространства сооружения.

Характерны для русского классицизма первой трети века барельефные фризы и скульптурные группы, стоящие на специальных пьедесталах перед портиком Горного института. Созданные С. С. Пименовым и В. И. Демут-Малиновским, они органически отвечают пропорциям и масштабам здания; скульптурные группы, стоящие на лестнице Горного института, могучи, динамичны, хотя и массивны по своим пропорциям, что соответствует подчеркнуто тяжелым формам портика, на фоне которого они установлены. Не легкость, а именно идея связи с землей как тяжелой, весомой массой лежит в основе решения и портика здания и его скульптурных произведений. Впечатление тяжести портика подчеркивает очень широкий, массивный антаблемент, покоящийся на дорических, не имеющих баз, колоннах. Помещение на фоне этих колонн и мощного антаблемента легких по своим пропорциям и общей массе скульптурных групп нарушило бы необходимую связь скульптурного образа с общим характером архитектурного решения.



А. Д. Захаров. Адмиралтейство в Ленинграде. Павильон у Невы. 1806— 1823 гг.

илл. 176



А. Д. Захаров. Адмиралтейство в Ленинграде. 1806—1823 гг. Центральная часть главного фасада. Скульптура Ф. Ф. Щедрина. 1812 г.

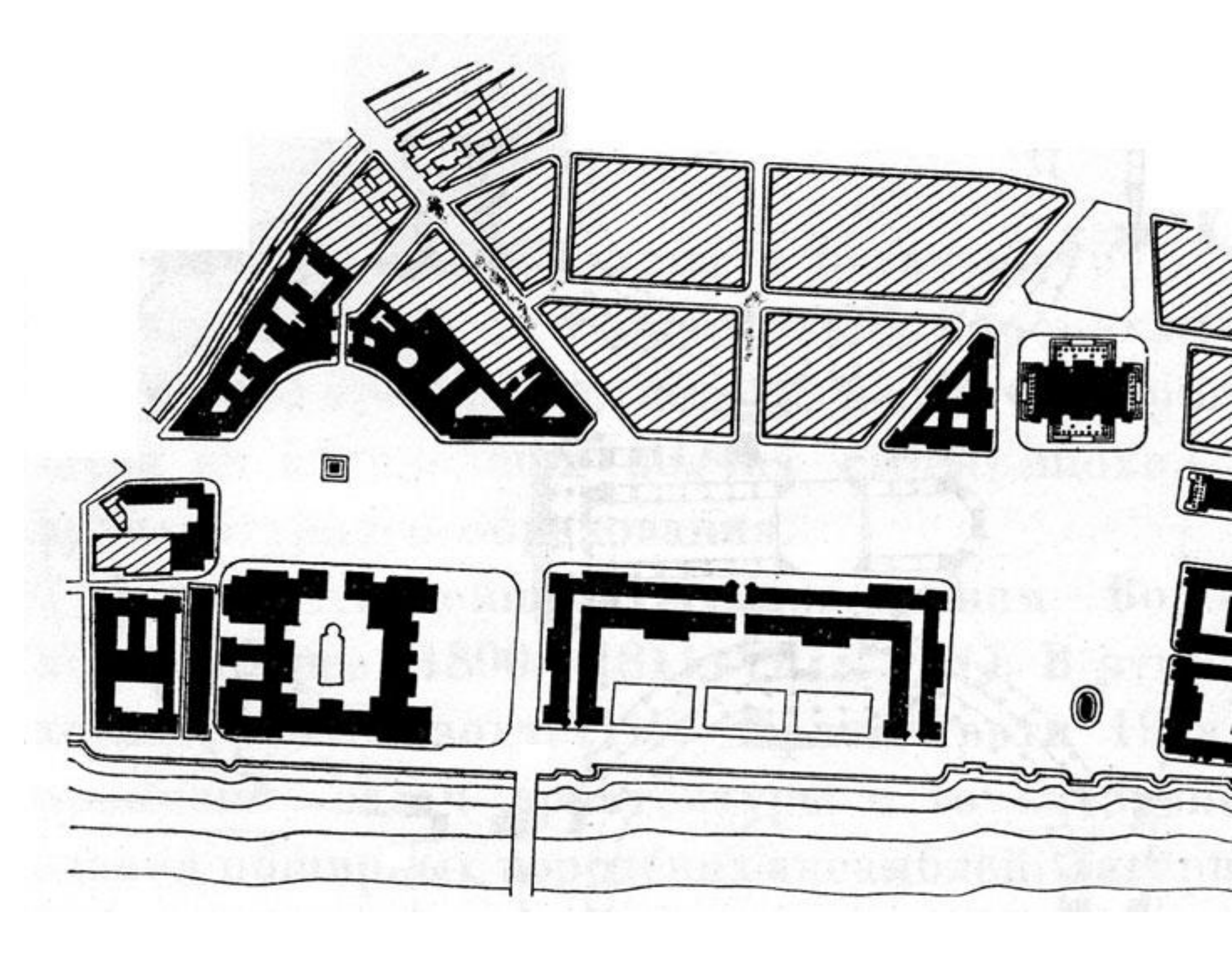
илл. 177

Крупнейшим представителем русской архитектуры начала 19 в. был Андреян Дмитриевич Захаров (1761—1811), воспитанник Петербургской Академии художеств, впоследствии руководитель архитектурного класса Академии. Захаров был автором многочисленных проектов, большинство из которых остались по тем или иным причинам неосуществленными. Единственным сохранившимся сооружением его является здание Главного Адмиралтейства, памятник искусства мирового значения. По своей смелости, гениальности решения и исключительной силе художественной выразительности Адмиралтейство Захарова представляет собой вершину классического русского зодчества послепетровского времени. Напомним, что история Главного Адмиралтейства восходит еще к началу 18 в., ко времени основания Петербурга. Старое здание Адмиралтейства было одним из первых сооружений города. Заложенное Петром I осенью 1704 г., оно представляло вначале корабельную верфь, что и обусловило П-образное решение плана этого сооружения. В дальнейшем, с учреждением Адмиралтейств-коллегий, оно неоднократно достраивалось и перестраивалось, превратившись из верфи в общественно-правительственное здание. Будучи окружено со всех сторон рвами и укреплениями, это сооружение являлось одновременно и крепостью. В 1735 г. архитектором И. Коробовым была построена трехъярусная центральная башня Адмиралтейства, которая завершалась высоким золоченым шпилем («спицем»), что в основном и определило архитектурный образ здания. Однако свой окончательный, законченно классический вид Адмиралтейство принимает значительно позже, после того как было, по существу, заново перестроено Захаровым.

Работа над проектами Адмиралтейства была начата Захаровым сразу же по назначении его «Главных Адмиралтейств архитектором» в 1805 г. Основные строительные работы продолжались с 1806 по 1811 г. (год смерти А. Д. Захарова). Завершение строительства, включая сюда и скульптурное оформление, продолжалось до 1823 г.

После окончания строительства новая русская столица получила одно из ключевых сооружений своего ансамбля.

Захаров прекрасно учел конкретные условия месторасположения здания как важнейшего сооружения города-порта. Общий идейный замысел Адмиралтейства выражает силу и могущество русского военно-морского флота, торжество великого народа, пробившего жизненно необходимый для государства выход к Балтийскому морю. Не случайно среди скульптурных произведений Адмиралтейства мы встречаем изображение Петра Великого. Статуи, скульптурные группы и рельефы Адмиралтейства посвящены темам мореплавания, торговли, мирному груду и военной славе, строительству Петербурга и Балтийского флота. Синтез скульптуры и архитектуры был заранее задуман Захаровым, и скульптура органически вошла в ансамбль здания.



Центральные площади Ленинграда. План

рис. на стр. 152

В соответствии с той ответственнейшей, решающей ролью, которую играет центральная часть Адмиралтейства как в композиции и общем виде самого сооружения, так и в ансамбле всего города, наиболее богатое и значительное по идейно-художественным достоинствам скульптурное оформление получает башня. К башне Адмиралтейства сходятся, как лучи, три центральных проспекта города, в том числе Невский проспект. Будучи видима с очень большого расстояния, башня с высоким золотым шпилем, увенчанным эмблемой Адмиралтейства — изображением парусного

корабля, образует стройно-величавый силуэт. Постепенно приближающийся к Адмиралтейству зритель различает объем окруженного колоннами параллелепипеда второго яруса башни. По осям колонн, четко рисуясь по углам на фоне неба, высится ряд статуй. Они являются первыми скульптурными произведениями Адмиралтейства, которые воспринимаются издали. Подходя еще ближе, зритель переходит к восприятию и основания башни. Это мощный куб, углы которого акцентированы статуями сидящих воинов, а по обеим сторонам арки проезда — монументальными скульптурными группами кариатид.

Удивительны смелость и художественный такт, которые проявил Захаров, соединив в единое целое высокий тонкий шпиль и классический периптер, строгую ордерную систему и простой, без единой колонны или пилястры, куб основания башни.

Колоссальные каменные группы кариатид, фланкирующие главные ворота здания, являются наиболее крупными произведениями скульптуры Адмиралтейского ансамбля. Исполненные одним из лучших скульпторов конца 18—начала 19 в.— Феодосией Щедриным, группы состоят из трех могучих женских фигур, поддерживающих огромный глобус. Тематически связанные со всем замыслом здания, они должны изображать морских нимф, поддерживающих небесные сферы. Установленные на специальных постаментах перед стеной здания и тесно с ним связанные, группы производят впечатление законченных монументальных композиций. Поставив их перед фасадом Адмиралтейства, Захаров явно постарался выделить эти памятники и подчеркнуть их масштабность. С этой целью архитектор акцентирует постаменты групп. Постаменты выделяются на фоне цокольной части здания не только своим материалом и цветом, но и более крупной рустовкой. Прямо над аркой высоким рельефом даны изображения двух женских фигур — летящих Слав, скрещивающих победные знамена. Эти Славы были исполнены И. И. Теребеневым, проявившим свое большое дарование монументалиста-декоратора. Над дорическим антаблементом,

метопы которого украшены барельефными изображениями якорей и военных атрибутов, в довольно высоком аттике расположено одно из важнейших по своему содержанию скульптурных произведений Адмиралтейства — барельеф «Заведение флота в России» работы того же Теребенева. Темой рельефа является основание Петром I Петербурга и строительство в новом русском городе военно-морского Балтийского флота.

Ансамбль скульптур, связанный с основанием башни Адмиралтейства, завершается фигурами воинов над аттиком по углам куба. Будучи обращены друг к другу, фигуры восседающих воинов привлекают внимание к центру архитектурной композиции, к барельефу в аттике и возвышающемуся над основанием башни высокому параллелепипеду, окруженному белыми колоннами ионического ордера. Расположенные по осям этих колонн статуи завершают скульптурное оформление башни Адмиралтейства, заметно усиливая ее вертикализм. Как бы подготавливая взлет иглы Адмиралтейства, они зрительно облегчают всю верхнюю часть сооружения. Примыкающие к башне крылья здания были двухэтажными. Редко расставленные окна имелись лишь в нижнем, цокольном этаже и в основном, верхнем; окна третьего этажа пробиты позднее. Замковые камни над окнами были украшены барельефными изображениями голов Тритона и Горгоны (первый этаж), Нептуна и Амфитриты (второй этаж). Эти маски были выполнены из гипса по моделям Ф. Ф. Щедрина.

Не останавливаясь на рассмотрении всего обширного архитектурно-скульптурного комплекса Адмиралтейства, следует особо отметить выходящие к Неве так называемые павильоны, которые самым непосредственным образом связывают сооружение с рекой и с морем. Эти павильоны исключительно удачно оформляют набережную и в то же время торцы двух колоссальных по протяженности П-образных зданий, из которых состоит Адмиралтейство. В центре каждого из павильонов находится выступающий куб, завершающийся невысокой ротондой с флагштоком. По аналогии с

центральной башней куб прорезан аркой, которая была перекинута через канал, проходящий внутри адмиралтейства (позднее засыпанный).

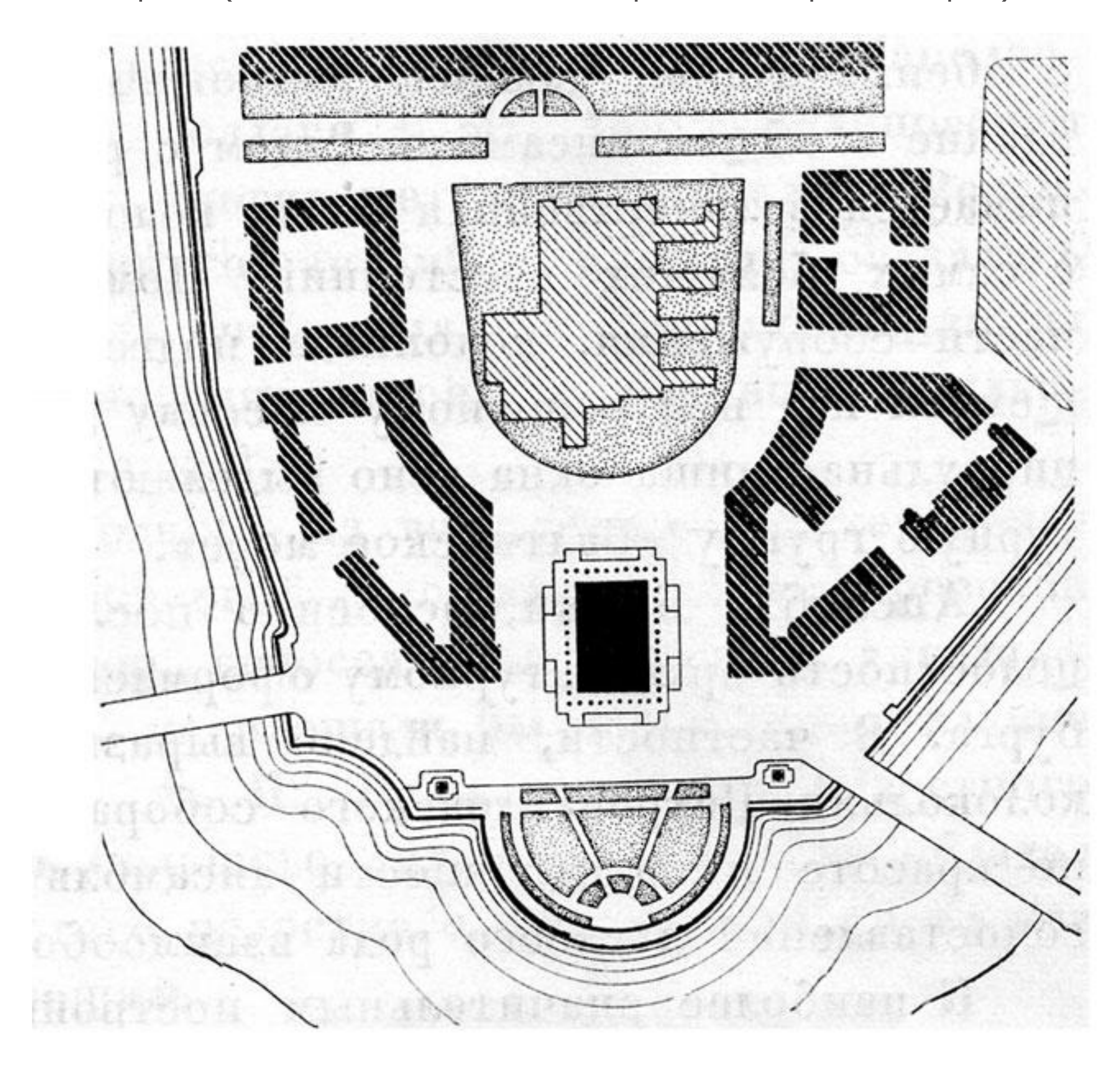


Тома де Томон. Биржа в Ленинграде.1805—1810 гг. Общий вид.

илл. 174

Основными скульптурными произведениями павильонов Адмиралтейства были не сохранившиеся до нас монументальные статуи, помещенные, так же как и группы кариатид, на высоких гранитных постаментах непосредственно

у стен здания. Это высеченные из светлого камня могучие, полные торжественного величия статуи Европы, Азии, Африки и Америки (высота их достигает четырех с четвертью метров).



Стрелка Васильевского острова в Ленинграде. План

рис. стр. 155

Несомненно, что, объединяя целый ряд самых различных помещений (в том числе производственные помещения), архитектор не мог, да и не стремился дать ясное представление о внутренней планировке. В частности, не совсем ясно, где же находятся основные центральные помещения внутри здания. Однако, попадая туда, мы ощущаем их не изолированными, а неразрывно связанными со всем сооружением, что достигается соответствующими архитектурными, а также скульптурно-живописными средствами. Так, в вестибюле здания чуствуется тот же монументальный размах, что и в наружном решении Адмиралтейства. Непосредственно связаны с экстерьером и колонны, и рустовка стен, и, наконец, монументальные фигуры (работы И. И. Теребенева), стоящие по сторонам лестничных сходов в вестибюле.

В отличие от второй половины 18 в., когда основное внимание уделялось дворцовому строительству, с начала 19 в. развертывается сооружение общественно государственных зданий. В числе особенно значительных из них — прославленный ансамбль Биржи (1805—1810) архитектора Тома де Томона (1760—1813).

Первый проект Биржи был представлен еще Кваренги в 1783 г. В 1805 г. недостроенное здание было снесено, чтобы уступить место вновь спроектированному сооружению. Новый проект, предложенный Томоном, выгодно отличался органической связью здания со стрелкой Васильевского острова, ясной организацией обширнейшего пространства. Главный фасад Биржи был обращен теперь к мысу острова, который при строительстве был значительно выдвинут вперед, обложен камнем и получил вид полукружия с гранитными спусками к воде. Поставленные на площади перед Биржей две монументальные ростральные колонны представляют важнейшие элементы всей пространственной композиции ансамбля. Благодаря им Биржа не только не сливается с рядом других строений Васильевского острова, но, напротив, получает необходимое обрамление с обеих сторон, дающее возможность чрезвычайно выигрышно акцентировать здание в

общем ансамбле. Рядом с ростральными колоннами великолепно воспринимается величественная белая колоннада самой Биржи, которая отчетливо видна с самых больших расстояний. Помещенная на высокой и широкой цокольной части сооружения, колоннада подготавливает переход к значительно поднимающемуся над ней основному массиву здания. Двускатная крыша и огромная полуциркульная ниша окна ясно выделяют помещенную здесь монументальную скульптурную группу «Балтийское море».

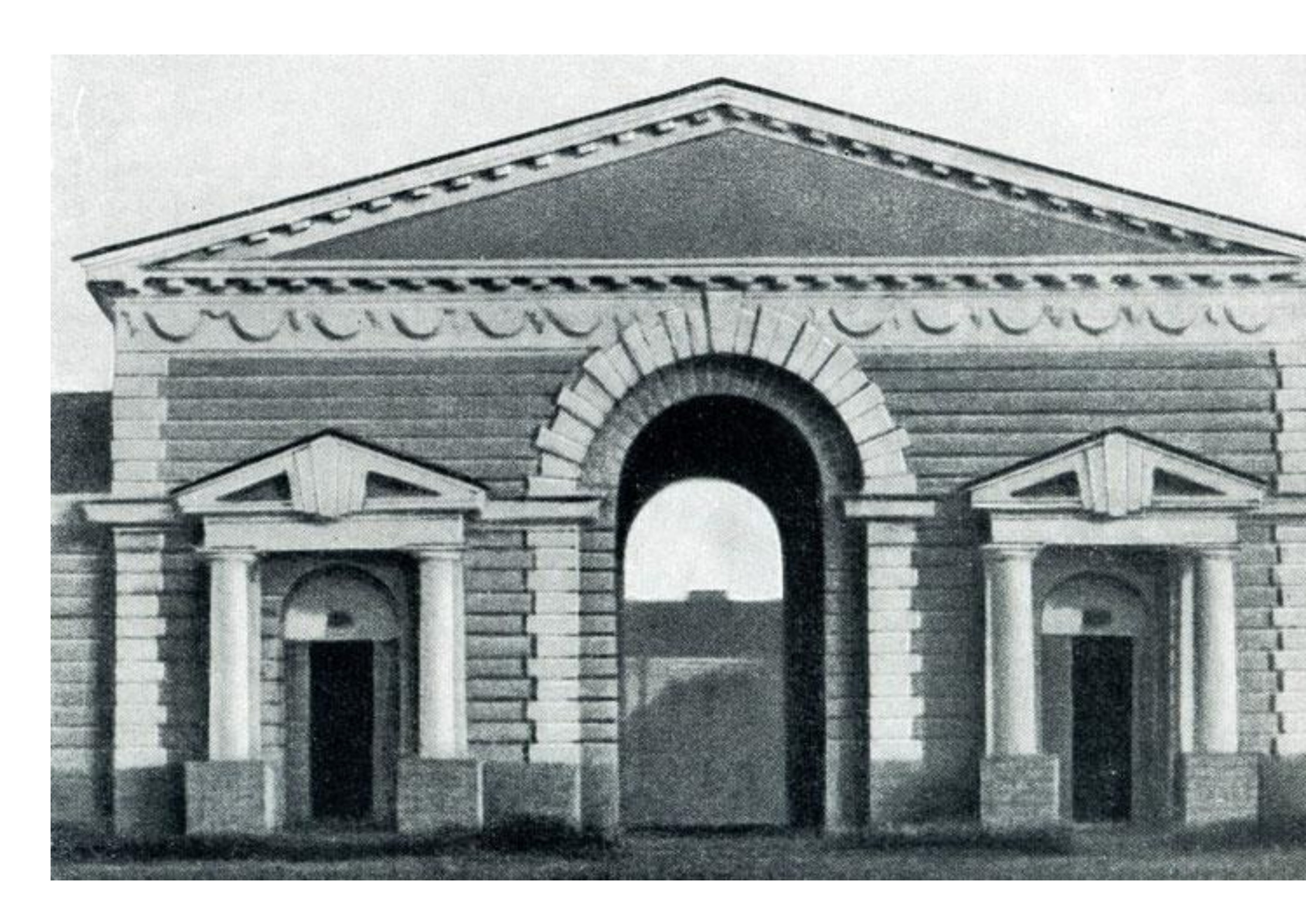
Ансамбль Биржи, особенно после застройки близлежащих участков, придал целостность архитектурному оформлению Невы и центральных набережных Петербурга. В частности, найдено выразительное соотношение устремленной ввысь колокольни Петропавловского собора и могучей колоннады Биржи. Этот редкий по красоте и грандиозности ансамбль держится на точном учете контрастных сопоставлений и своего рода взаимообогащении архитектурных комплексов.

К наиболее значительным постройкам архитектора относятся также здания амбаров Сального Буяна в Петербурге (1805—1808; не сохранились) и Мавзолей «Супругу Благодетелю» в Павловске (1805—1808)



Тома де Томон. Мавзолей «Супругу Благодетелю» в Павловске. 1805—1808 гг.

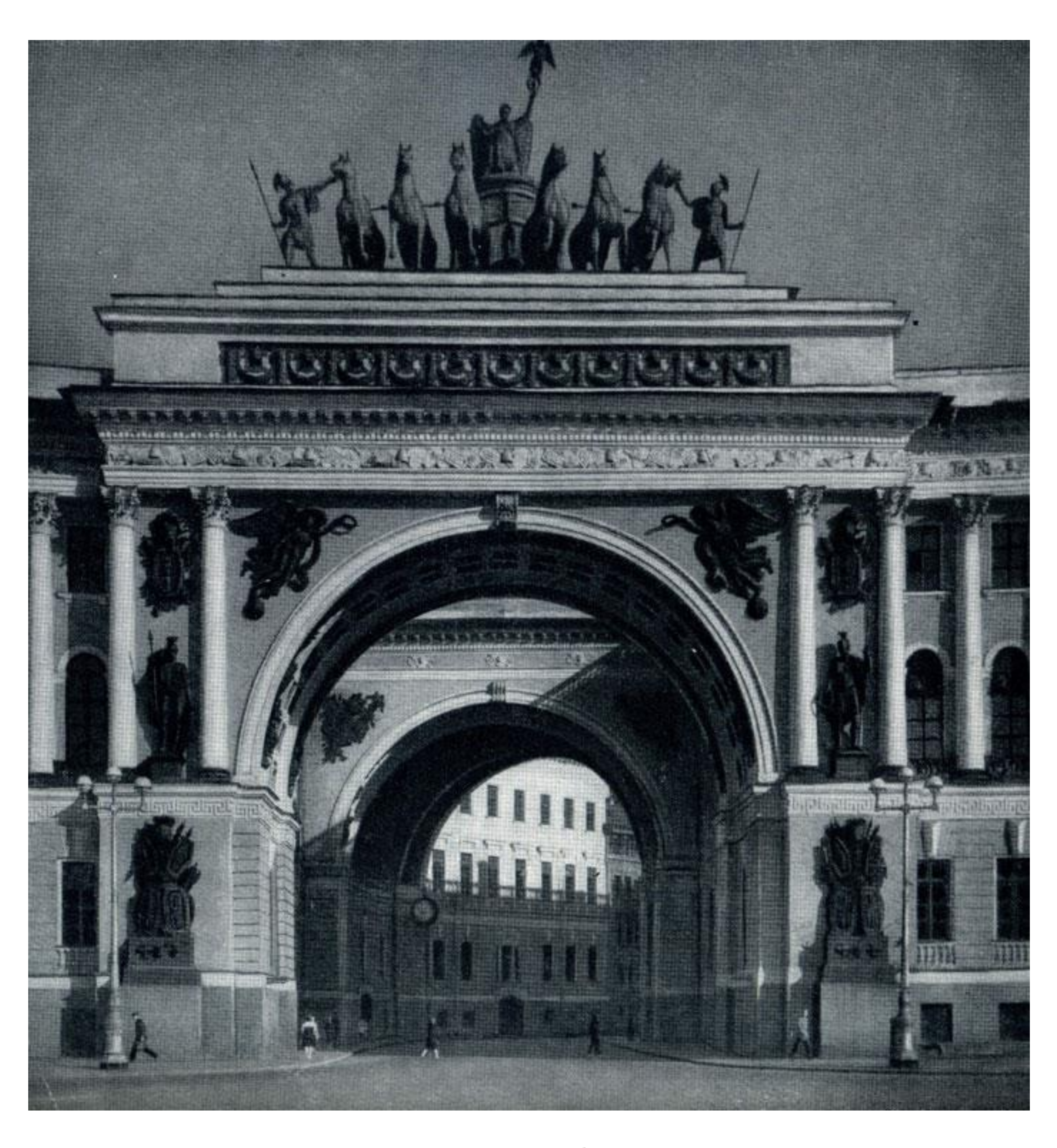
илл. 173



Тома де Томон. Амбары Сального Буяна в Петербурге. 1805—1808 гг. Центральная часть. Не сохранились.

илл. 175

Громадную роль в создании неповторимого облика Петербурга сыграла многолетняя плодотворная деятельность замечательного зодчего Карла Ивановича Росси (1775—1849), в молодости ученика и помощника архитектора Бренны.



К. И. Росси. Арка здания Главного штаба в Ленинграде. 1819— 1829 гг. Скульптура В.И.Демут-Малиновского и С. С. Пименова; 1828— 1829 гг. Вид со стороны Дворцовой площади.

илл. 180

Одним из первых крупных сооружений Росси был загородный дворцовый ансамбль на Елагином острове. Следом за ним Росси обращается к своему наиболее прославленному ансамблю зданий Главного штаба и министерств на Дворцовой площади в Петербурге (1819—1829). Замысел Росси состоял в противопоставлении изящно-пышному зданию Зимнего дворца величаво грандиозного сооружения, состоящего, собственно, из двух зданий, соединенных аркой и образующих огромное полукружие. Превосходя по протяженности Адмиралтейство, фасад Главного штаба отличается еще большей сдержанностью своего оформления. Так, коринфские колонны выступают лишь наполовину своего объема, почти не нарушая собой спокойной глади стен. Основное внимание зрителя обращается на великолепную двойную арку. Последняя, оформляя улицу, соединяющую площадь с Невским проспектом, становится композиционным узлом всего комплекса, в ней сходятся огромные полукружия фасада Главного штаба.

Общее перспективное сокращение здания хорошо воспринимается зрителем благодаря ясным горизонтальным членениям фасада, тягам. Переход от горизонтальных членений к вертикальным устоям арки подготавливается колоннадами (по восемь колонн) по обеим ее сторонам и утверждается двумя выступающими парами колонн самой арки. По контрасту с остальными частями сооружения она богато оформлена бронзовой скульптурой — фигуры воинов, военная арматура, фигура летящих Слав. Скульптурное убранство завершается венчающей арку и все здание торжественной колесницей Славы, исполненной величия, мощи и размаха, звучащей как подлинный марш победы. Арка Главного штаба с ее скульптурой становится не только композиционным узлом нового здания, но и его художественным центром, раскрывающим образно-пластическими средствами монументально-декоративной скульптуры тему триумфа и торжества русских войск над Наполеоном. Скульптура арки Главного штаба была создана В.

И. Демут-Малиновским и С. С. Пименовым, которые на протяжении многих лет сотрудничали с Росси.

Решение задач синтеза и создание единого ансамбля площади оказались настолько совершенными, что трудно сказать, что является доминирующим на площади: Зимний дворец с его богатой и многочисленной декоративной скульптурой или же здание Главного штаба с его аркой.

В 1834 г. было закончено сооружение одного из важнейших архитектурно-художественных компонентов ансамбля Дворцовой площади — Александровской колонны (архитектор А. Монферран, автор колоссальной фигуры ангела — Б. Орловский). Позднее, в начале 1840-х гг., на площади было выстроено здание Штаба гвардейского корпуса. Архитектор А. П. Брюллов (брат известного живописца), может быть, не проявил здесь большого таланта, но все же обладал достаточным тактом, чтобы не нарушить того целостного вида, какой имеет эта строгая и в то же время великолепная площадь.

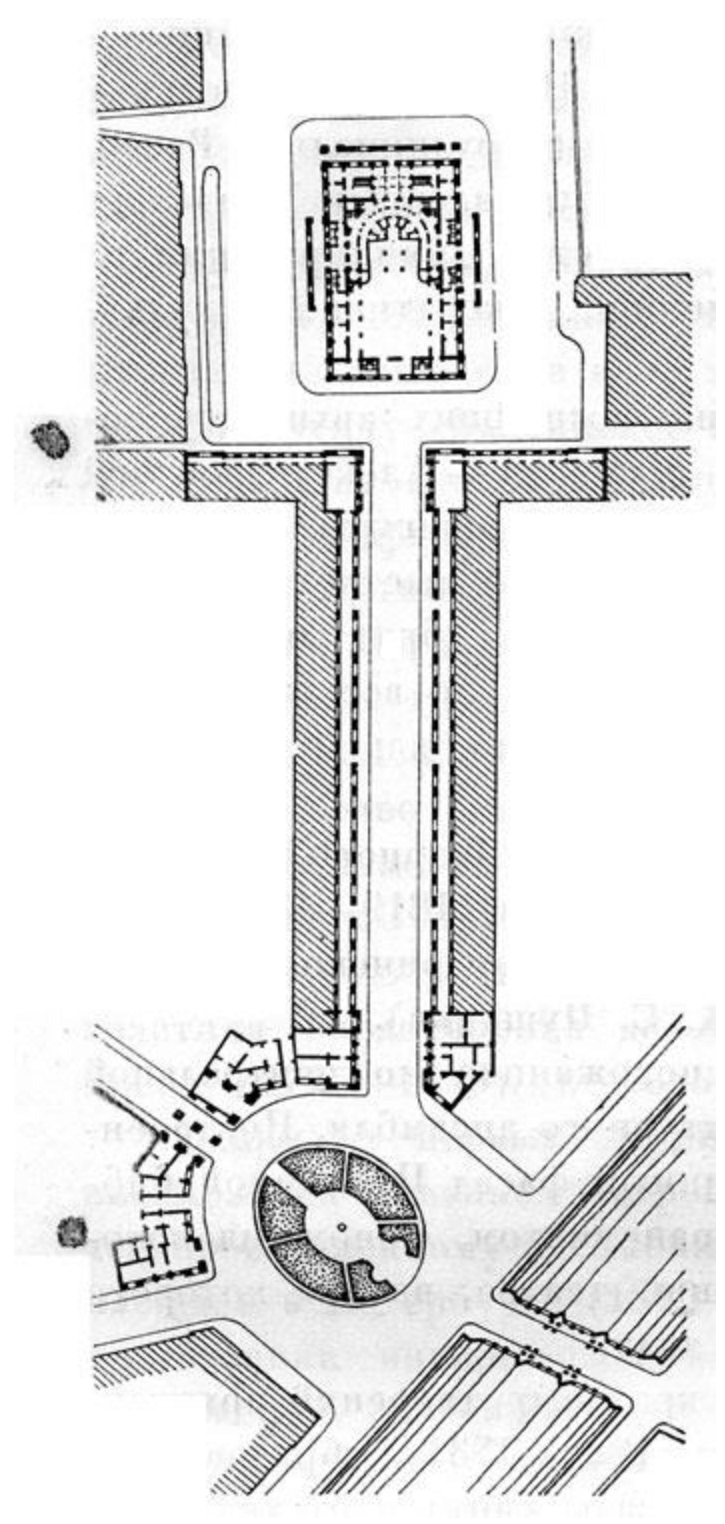
Почти одновременно с сооружением Главного штаба на Дворцовой площади Росси приступил к постройке ансамбля Михайловского дворца (1819—1825; ныне здание Русского музея), а затем Александрийского театра (1828—1832; ныне Академический театр драмы им. А. С. Пушкина).

Здание Александрийского театра, расположенное по центральной оси площади, мыслилось как доминанта целого архитектурного ансамбля. Построенные тем же Росси павильоны Аничкова дворца и длинный фасад Публичной библиотеки служат обрамлению площади, являясь аккомпанементом, фоном, на котором выделяется торжественностью, парадностью здание театра, внутри которого мы угадываем расположение обширного зрительного зала.

За театром сразу же начинается одно из самых красивых творений архитектора— бывшая Театральная улица, ныне улица Росси (1828—1834), образованная двумя подобными

друг другу зданиями, чьи длинные фасады тянутся от театра до Чернышевой площади. Мерный, единообразный ритм могучей колоннады в стиле суровой дорики еще больше подчеркивается и оттеняется Здесь благодаря изяществу отдельных деталей, а также легкости видимой вдали верхней аркатуры на самом театре. По замыслу Росси оформление фасадов зданий Чернышевой площади должно быть полностью аналогично фасадам Театральной улицы.

Последним крупным общественным сооружением, созданным по проекту Росси, явились здания Сената и Синода (1829—1834). Работая над проектом, Росси учитывал сложное взаимодействие своего сооружения с расположенным на той же площади боковым фасадом Адмиралтейства, решенным в строгих классических формах, и с сооружаемым Исаакиевским собором, общий замысел и решение которого были уже иного характера, чем произведение Захарова. В Сенате и Синоде ясно проявляется стремление к декоративной пышности. Широко используются приемы, создающие игру светотени и подчеркивающие богатство форм. Здесь и лоджии, и сильно выступающие раскреповки карниза, и глубокие ниши для статуй, и сдвоенные маленькие колонны среднего этажа, поддерживающие балюстрады перед полукруглыми трехчастными арочными окнами. Вместе с тем даже и в этой поздней своей работе Росси широко решает Задачи ансамбля. Невольно вспоминаются слова, сказанные о нем: «Этому архитектору нужно строить не здания, а города». Построенный по проекту Росси ансамбль Сената и Синода занимает собой всю западную границу площади, начинаясь от Конногвардейского манежа и заканчиваясь уже на набережной Невы, где часть этого сооружения можно принять за самостоятельное здание. Широкие лестницы и покатые въезды к парадным дверям зданий своими выступами связывают его с площадью и со стоящим на ней памятником Петру I.



К. И. Росси. Александрийский театр, Театральная улица и Чернышева площадь в Ленинграде. 1828—1834 гг. План ансамбля

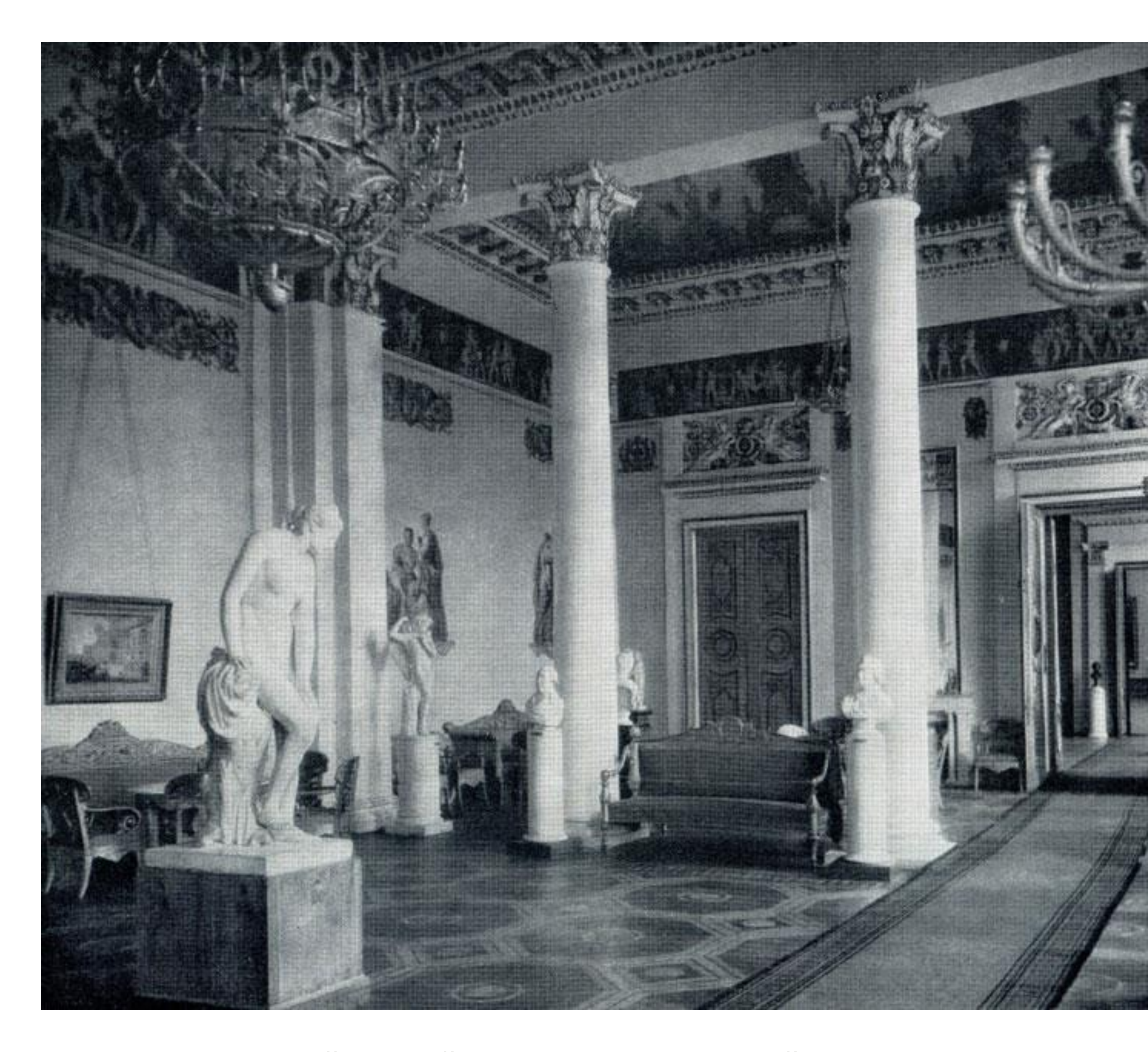
рис. на стр. 158

За высокой аркой перед нами открывается перспектива длинной, прямой как стрела Галерной улицы.



К. И. Росси. Михайловский дворец в Ленинграде. 1819—1825 гг. Главный фасад.

илл. 178



К. И. Росси. Михайловский дворец. Белоколонный зал. 1819—1825 гг.

илл. 179

В развитие русской архитектуры первой половины 19 столетия значительный вклад сделан также такими зодчими, как В. П. Стасов, О. И. Бове. Д. И. Жилярди, А. Г. Григорьев.



К. И. Росси. Александрийский театр в Ленинграде. 1828—1832 гг. Общий вид.

илл. 181

Василий Петрович Стасов (1769—1848) известен как автор ряда значительных архитектурных сооружений и ансамблей Петербурга и его окрестностей: Конюшенного двора на набережной реки Мойки, Павловских казарм на Марсовом поле, Преображенского и Троицкого соборов. Ему же принадлежат проекты и осуществление двух триумфальных ворот в Петербурге — Нарвских и Московских.

В архитектурном отношении Нарвские ворота (1827—1834) решены по типу свободно стоящей однопролетной триумфальной арки. Точно найдены ясные и монументально-простые пропорции частей памятника — отношение высоты аттика к основному массиву ворот и т. п. Удачно найдены и масштабы скульптурных произведений, особенно фигур воинов и гениев над раскреповками карниза. Обращает внимание большая пластическая выразительность архитектурных форм арки. В 1829—1835 гг. по проекту Стасова в Москве создается одно из своеобразнейших по своему лаконизму, простоте и монументальности сооружений первой половины 19 в. — Провиантские склады на Крымской площади.



В. П. Стасов. Провиантские склады в Москве. 1829—1835 гг. Общий вид.

илл. 194 а

Деятельность архитектора Осипа Ивановича Бове (1784—1834), равно как Григорьева и Жилярди, была целиком связана с Москвой, которая начала интенсивно отстраиваться после опустошительного пожара 1812 г. Сын петербургского художника-резчика, Бове учился в Москве, видимо, у М. Ф. Казакова, когда работал в школе при Кремлевской экспедиции по строениям. Впоследствии Бове становится крупнейшим московским зодчим, разрабатывающим планы восстановления и строительства послевоенной Москвы. Начав с восстановления части стен и башен Кремля, пострадавших от наполеоновских войск, Бове переходит затем к сооружению Торговых рядов на Красной площади и созданию законченного ансамбля Театральной площади. В последних двух случаях перед зодчим стояла задача капитальной перепланировки и, по существу, нового оформления крупнейших московских площадей, которые до того времени были застроены довольно хаотично. Бове участвовал также в строительстве здания Манежа. Таким образом, его деятельность имела решающее значение в создании новых ансамблей Москвы, расположенных вокруг древнего Кремля и решенных в стиле русского классицизма 19 в. в его московском варианте.

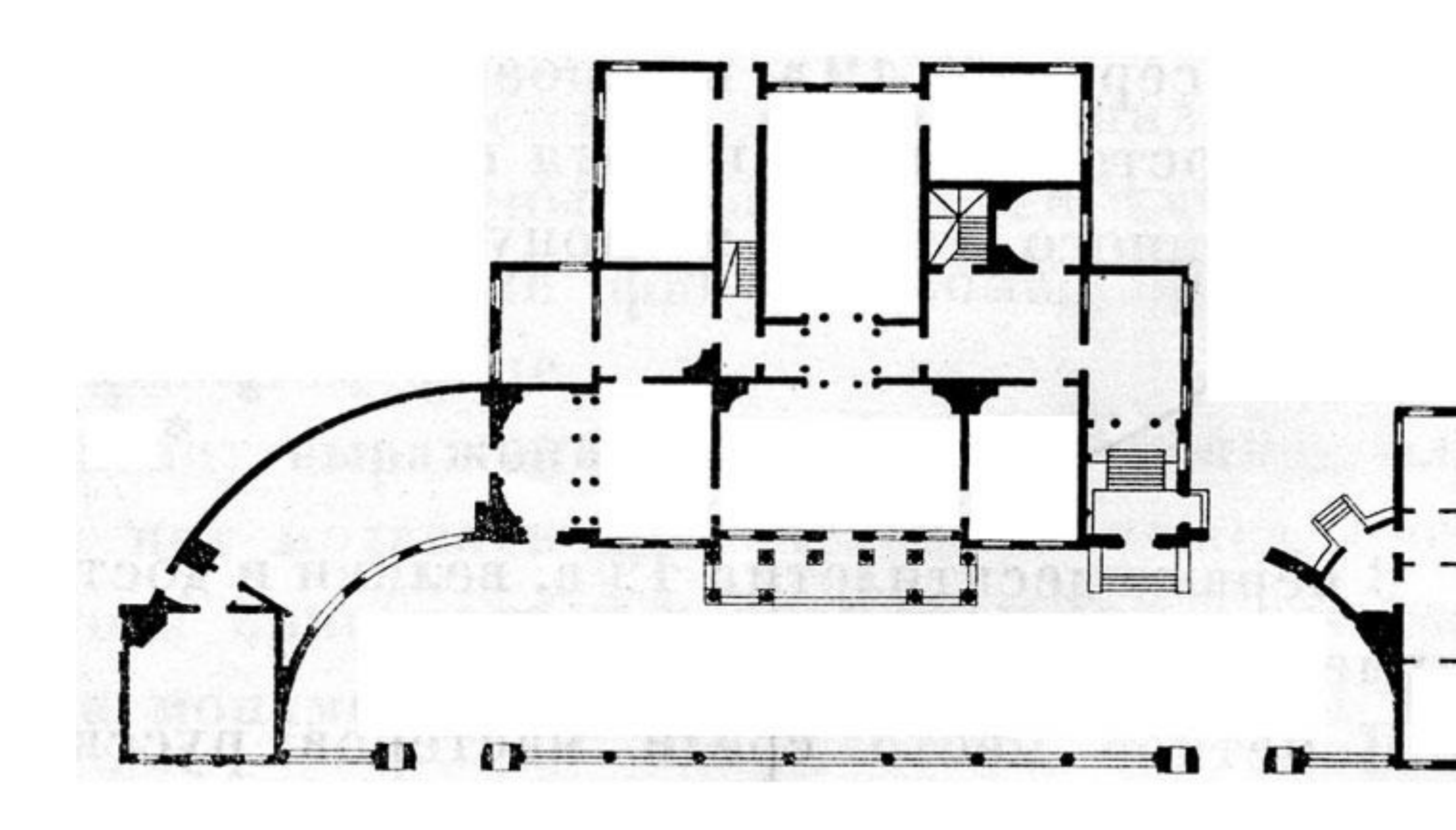
Последний, как правило, отличался несколько большей интимностью и не столь подчеркнутой строгостью и величием архитектурных форм, как в Петербурге.

Бове проектировал и построил Тверские Триумфальные ворота (1827—1834) в Москве, которые (так же как и Московские ворота Стасова) служили торжественному оформлению дороги, соединяющей Петербург и Москву. К числу наиболее прославленных сооружений Бове относился особняк Н. С. Гагарина на Новинском бульваре (1817; сгорел во время войны в 1941 г.), здание, исполненное чарующей красоты форм и той строгости классического вкуса, который так отличал творения русских зодчих первой трети 19 в..



О. И. Бове. Дом Н. С. Гагарина в Москве. 1817 г. Центральная часть фасада. Не сохранился.

илл. 191



О. И. Бове. Дом Н. С. Гагарина в Москве. 1817 г. План

рис. на стр. 159

Рядом с О. И. Бове в течение долгих лет и зачастую совместно с ним работали Дементий Иванович Жилярди (1788—1845) и Афанасий Григорьевич Григорьев (1782—1868) — первый из семьи московского архитектора, а второй из крепостных. Плодом теснейшего творческого содружества Григорьева и Жилярди явились, в частности, здание Опекунского совета на Солянке в Москве (1823— 1826), украшенное декоративными скульптурами И. П. Витали, а также комплекс садово-парковых сооружений подмосковной усадьбы Кузьминки (20-е гг.). Усадьба Кузьминки не является творением всецело Григорьева и Жилярди, поскольку и главный дом, и церковь, и осевая планировка ансамбля — все это было осуществлено еще в конце 18 в. Тем не менее деятельность этих архитекторов здесь очень существенна: благодаря им, собственно, и «зазвучал» весь замечательный

парковый ансамбль усадьбы. Жилярди мастерски развил незавершенную планировку Кузьминок. Он соорудил здесь, в частности, оранжерею, колоннаду пропилеев дорического ордера и Конный двор, который отличает сочетание торжественного величия и ясной простоты. Великолепное использование природных условий — большого пруда, зелени, лесопаркового массива и т. д. — в сочетании с высоким качеством садово-скульптурно-декоративного оформления определило славу Кузьминок как одного из лучших загородных ансамблей конца 18 и первой трети 19 столетия.



А. Г. Григорьев. Дом Селезневых в Москве. 1814 г.

илл. 190



Д. И. Жилярди, А. Г. Григорьев. Конный двор в усадьбе Кузьминки близ Москвы. 1820-е гг.

илл. 193

К числу наиболее значительных работ Жилярди относится восстановление и отчасти новое архитектурное решение пострадавшего после пожара 1812 г. Московского университета (1817—1819). В соответствии с новым этапом

русского классицизма Жилярди значительно видоизменил здание, построенное М. Ф. Казаковым, подчеркнув его протяженность и отойдя от первоначальной легкости форм (ощущаемой благодаря акцентировке вертикальных членений здания у Казакова), усилил впечатление грузности и мощи (здесь сыграла роль замена ионического ордера портика дорическим). Высоким художественным совершенством отличается дом Луниных на Никитском бульваре (1818—1823).



Д. И. Жилярди. Дом Луниных в Москве. 1818—1823 гг.

илл. 192

Что касается Григорьева, то с его именем связывают два особняка на Пречистенке (ныне улица Кропоткина), типично московских по несколько камерному, интимному решению классических форм: дом Станицкой (1817—1822; ныне музей Л. Н. Толстого) и дом Селезневых (1814; ныне музей А. С. Пушкина). В оформлении этих особняков—как снаружи, так и в интерьере — особенно наглядно проявилось незаурядное дарование Григорьева как декоратора, обладающего большой творческой свободой и вкусом.



А. Г. Венецианов. На жатве. Лето. 1820-е гг. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 199

Из периферийных городов Российской империи особенно быстро строились, а главное — получили превосходную планировку города Одесса, Полтава, Керчь. После пожара 1812 г. интенсивно отстраивалась Тверь, в восстановлении которой участвовал К. И. Росси.



А. А. Монферран. Исаакиевский собор в Ленинграде. 1818—1858 гг. Общий вид.

илл. 205

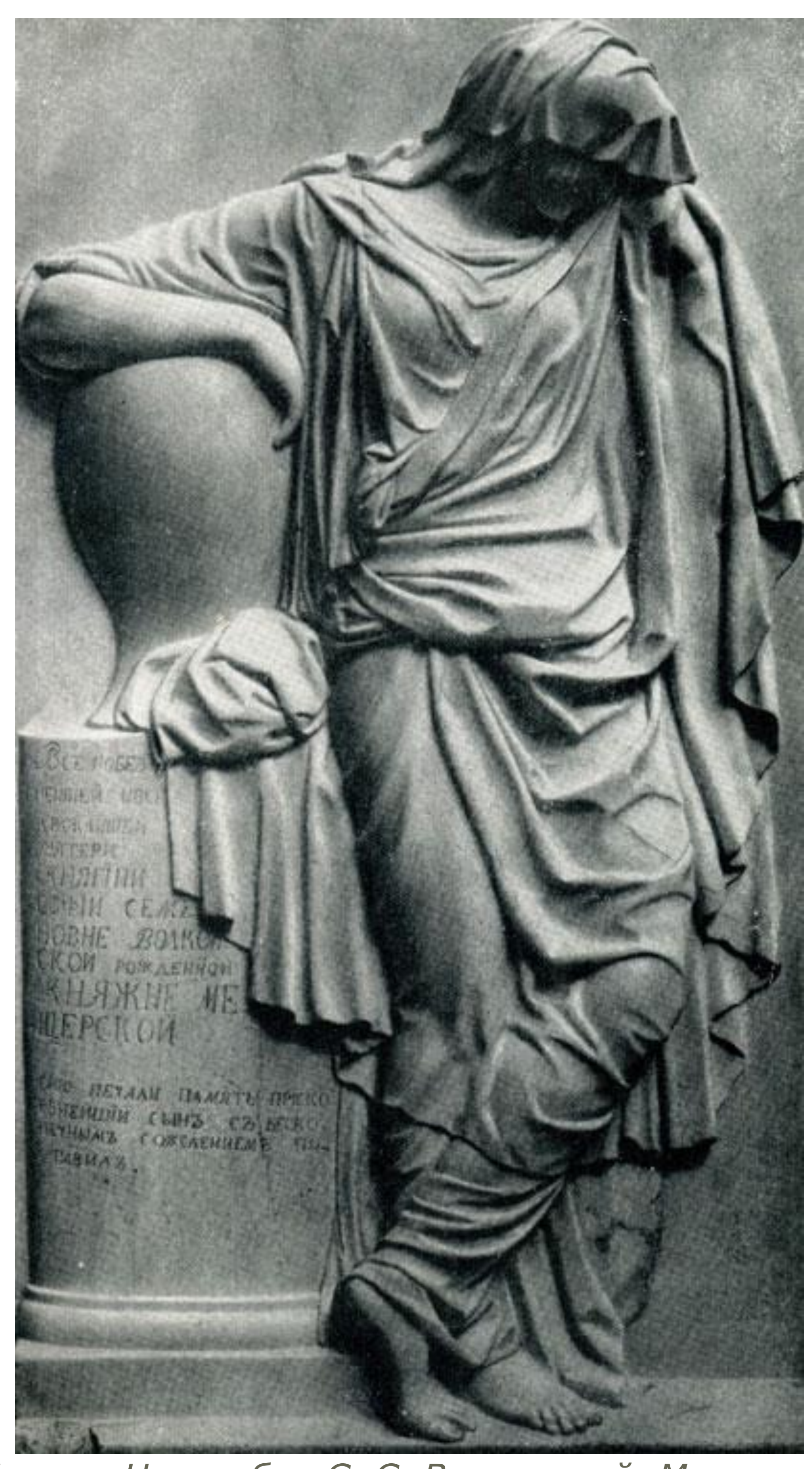
Со временем, особенно с наступлением тяжелых и долгих лет царствования Николая I, русское зодчество претерпевает значительные изменения. Светлый, радостно-ликующий пафос победоносного завершения Отечественной войны 1812г., который так выразительно и ненавязчиво воплощен в многочисленных, подчас самых разнообразных сооружениях первой трети 19 в., начинает все чаще сменяться пышной и в то же время сухой риторикой. Особенно это характерно для 40— 50-х гг., когда в Петербурге создаются, например, здание Эрмитажа по проектам Л. Кленце и другие сооружения. Все чаще встречается и эклектическое использование архитектурных форм барокко. В эти годы начинается постепенный упадок синтеза архитектуры и скульптуры, несмотря на то, что отдельные сооружения, и в первую очередь колоссальный Исаакиевский собор, построенный к середине 19 в. по проекту А. А. Монферрана (1786—1858) еще отличаются многими достоинствами и хотя в менее совершенной форме, но сохраняют черты величественного стиля и монументального размаха предшествующего периода.

* * *

В первые десятилетия 19 в. велики и достижения русской скульптуры, особенно монументальной пластики.

Почетное место среди мастеров русской скульптуры последней трети 18— первой трети 19 в. занимает Иван Петрович Мартос (1754—1835) — наиболее выдающийся представитель русского классицизма в пластике. Мартос родился на Украине (отец его происходил из казацкой семьи). В 1764 г. он был зачислен в Академию художеств и по окончании послан в Рим, где пробыл с 1774 по 1779 г. Для творчества Мартоса конца 18 в. особенно характерна работа над мемориальной скульптурой. Он явился одним из создателей своеобразного типа русского надгробия эпохи классицизма. В числе первых дошедших до нас произведений Мартоса выделяется надгробие С. С. Волконской (1782, ГТГ) (*ГТГ -Государственная Третьяковская галлерея в Москве.*), представляющее собой мраморную плиту с барельефным изображением

плачущей женщины рядом с урной. Стройная, величавая фигура целиком задрапирована в длинные одежды, лицо затенено наброшенным на голову покрывалом и почти не видно. Композиционное решение этой надгробной стелы очень близко к надгробию Н. М. Голицыной, созданному Гордеевым в 1780 г. Однако произведению Мартоса присуща большая мера сдержанности, внутренней углубленности в передаче человеческой скорби, чем это свойственно относительно риторическому стилю работ Гордеева; Мартоса также отличает более спокойное, архитектонически ясное решение общей композиции надгробия.



И. П. Мартос. Надгробие С. С. Волконской. Мрамор. 1782 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 166

Более сложно задумано второе надгробие — М. П. Собакиыой (1782; Москва. Музей архитектуры). Композиционную основу надгробия составляют плоская усеченная пирамида (в верхней части которой помещен профильный барельефный портрет умершей) и саркофаг (у основания пирамиды) с расположенными здесь фигурами юного крылатого гения смерти и скорбно склонившей голову женщины. Поднятое лицо гения выражает глубокую печаль. Хотя обе фигуры не обращены друг к другу, тем не менее как общность настроения, так и тонко найденный жест гения, гасящего факел жизни, позволили Мартосу органично связать фигуры в единую композицию. Надгробия Мартоса с глубокой поэтичностью раскрывают чему скорби по умершему человеку, в них ощущается большая искренность чувств, возвышенно-этическое понимание человеческого горя.



И. П. Мартос. Надгробие Е. С. Куракиной. Мрамор. 1792 г. Ленинград, Музей городской скульптуры.

илл. 167

В таком же плане решено и надгробие Е. С. Куракиной (1792, мрамор), воздвигнутое на Лазаревском кладбище Александро-Невской лавры (Музей городской скульптуры). Вместо сложной многофигурной композиции Мартос расположил на постаменте надгробия лишь одну полулежащую фигуру женщины. Облокотившись на овальный медальон с портретом умершей, женщина, плача, закрывает лицо руками. Сила и драматизм глубокой человеческой скорби переданы здесь Мартосом с художественным тактом и пластической выразительностью. Большой эмоциональной силы исполнены складки широких одежд, которые то беспокойно, напряженно собираются узлами, то бессильно спадают вниз. На постаменте надгробия барельеф, на котором изображены двое сыновей умершей. Как и в большинстве рельефов Мартоса, человеческие фигуры помещены на характерном для классицизма гладком нейтральном фоне.

В надгробиях Мартоса обычно находит выражение большое внутреннее благородство человеческой скорби, в них нет подавляющего человека ужаса смерти.

С начала 19 в. творчество Мартоса приобретает в значительной мере также новые черты: он обращается теперь к монументальной скульптуре, причем характерно, терно, что обращение Мартоса к монументальной трактовке тем находит известное отражение и в надгробиях, над которыми он продолжал работать. Надгробие Е. И. Гагариной (1803, бронза; Лазаревское кладбище Александро-Невской лавры) является, в сущности, новым типом надгробного памятника в виде небольшого монумента, представляя собой бронзовую статую умершей, возвышающуюся на круглом гранитном пьедестале.

Еще с 1804 г. начинается долголетняя работа скульптора над созданием для Москвы памятника Минину и Пожарскому, которому суждено было стать не только наиболее значительным произведением Мартоса, но и одним из величайших творений русской монументальной скульптуры.

Открытие памятника состоялось в 1818 г., то есть уже после событий Отечественной войны 1812 г.



И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому в Москве. Бронза. 1804— 1818 гг.

илл. 169

Сооруженный на Красной площади памятник Минину и Пожарскому представляет скульптурную группу на гранитном пьедестале простой и строгой прямоугольной формы, в которой с двух сторон вделаны бронзовые барельефы. Указуя простертой рукой на Кремль и как бы призывая к спасению отечества, Кузьма Минин вручает князю Пожарскому меч. Внемля призыву Минина, Пожарский принимает меч и, придерживая левой рукой щит, поднимается со своего ложа, на котором он покоился после полученных ранений. Главенствующим образом в группе является, несомненно, Кузьма Минин; его могучая фигура явно доминирует и привлекает основное внимание широким свободным взмахом руки.

Заложенная в памятнике идея гражданского долга и подвига во имя родины как нельзя более отвечала делам и чувствам русского народа. Памятник был установлен против Кремля, несколько ближе к вновь отстроенным после пожара Москвы Торговым рядам (в настоящее время памятник передвинут на новое место и стоит у храма Василия Блаженного).

Как и все почти мастера скульптуры этого времени, Мартос большое внимание уделял непосредственной работе с архитекторами. Еще в конце 18 в. Мартос выполняет ряд скульптурно-декоративных работ в интерьерах Екатерининского царскосельского дворца и дворца в Павловске (в обоих случаях в сотрудничестве с архитектором Ч. Камероном), а в самом начале 19 в. исполняет статую бегущего Актеона для ансамбля Большого каскада в Петергофе. Примером творческого содружества Мартоса с архитекторами являются также монументы, установленные в специально выстроенных зданиях-мавзолеях в парке Павловска: «Родителям» (архитектор Камерон), «Супругу Благодетелю» (архитектор Т. де Томон). В 1804— 1807 гг. Мартос выполняет ряд больших работ для Казанского собора. В числе Этих работ следует отметить монументальную фигуру Иоанна Крестителя и исполненный с большим драматизмом

огромный горельеф «Источение воды из камня Моисеем в пустыне».



И. П. Мартос. Истечение воды из камня Моисеем в пустыне.

Модель рельефа на аттике Казанского собора в Ленинграде. Фрагмент. Терракота. 1804—1807 гг. Ленинград, Русский музей.

илл. 168

Среди поздних монументальных произведений Мартоса выделяется художественным качеством памятник Ришелье в Одессе (1823—1828). Мартос стремился подчеркнуть благородную простоту образа. Ришелье изображен облаченным в древнеримскую тогу, его движения сдержанны и выразительны. Примечателен свободный легкий жест правой руки, указывающей на раскинувшийся внизу порт. Памятник прекрасно связан с архитектурным ансамблем: со зданиями, расположенными по полукружию площади, со знаменитой одесской лестницей и приморским бульваром. Хотя в данном случае законченный архитектурный ансамбль площади был осуществлен позже монумента, однако проект этого ансамбля разрабатывался уже в середине 20-х гг. Большинству же поздних произведений Мартоса присуща определенная суховатость (памятник Александру I в Таганроге), подчас усложненность аллегорий (памятник Ломоносову в Архангельске). Меньше, чем прежде, чувствуется живая теплота образа не только в монументальных памятниках, но и в его поздних надгробиях.

За полувековой период преподавания в Петербургской Академии художеств Мартос воспитал не один десяток молодых мастеров. Многие его ученики сами стали прославленными скульпторами. «Фидий девятнадцатого века», как называли его современники, почетный член многих европейских Академий, Мартос является одним из крупнейших представителей не только русской, но и мировой скульптуры этого времени.

В русском искусстве первой половины 19 в., и прежде всего первого тридцатилетия, были исключительно велики достижения в области синтеза скульптуры и архитектуры. Ни в одной другой стране в то время мы не встречаем столь частых примеров тесного сотрудничества скульпторов с архитекторами и столь большого количества созданных ими

первоклассных произведений синтеза искусства, как в России. Наряду с молодыми мастерами в этой области блестяще проявляют себя также скульпторы старшего поколения, творчество которых относится в основном к концу 18 в.,— в частности И. П. Прокофьев, Ф. Ф. Щедрин.

Наиболее значительными мастерами монументальной и монументально-декоративной скульптуры, работавшими в постоянном содружестве с архитекторами, были Василий Иванович Демут-Малиновский (1779—1846) и Степан Степанович Пименов (1784—1833). Оба они были питомцами Академии художеств.

Совместная с архитекторами работа Демут-Малиновского и Пименова начинается с Казанского собора Воронихина. Особенно интересна статуя киевского князя Владимира, которую исполнил Пименов (1804—1807). Образ известного деятеля древнерусского государства производит большое впечатление своей собранностью и напряженностью. Мастерски исполнены мускулистые руки, выразительны упругое движение и полуповорот всей фигуры.

Еще не успев закончить работы, предназначенные для Казанского собора, Демут-Малиновский и Пименов приступают к выполнению новых ответственных заказов — монументальных скульптурных групп и барельефов для перестраиваемого Воронихиным здания Горного института. Особенно велика здесь была роль Демут-Малиновского, которому поручалось исполнение обоих барельефных фризов и группы «Похищение Прозерпины Плутоном» (Пименов исполнил группу «Геркулес и Антей»), Демут-Малиновский и Пименов приняли также участие в работах для Адмиралтейства, исполнив три колоссальные фигуры, олицетворяющие страны света, установленные на высоких гранитных постаментах со стороны набережной Невы (четвертая фигура, «Африка», была исполнена А. Анисимовым), фигуры лежащих «рек», шесть статуй на центральной башне Адмиралтейства у шпиля.

Теме народного героизма, самоотверженной борьбы с наполеоновскими полчищами посвящена статуя Демут-Малиновского «Русский Сцевола» (1813; ГРМ (*ГРМ - Государственный Русский музей в Ленинграде.*)), изображающая крестьянина, который, будучи схвачен неприятелем и заклеймен (на запястье левой руки виден след от клейма с латинской буквой N), из презрения к врагу отсекает клейменую руку. Безыменного русского героя художник сравнил с легендарным римлянином Муцием Сцеволой, пожертвовавшим рукой, чтобы доказать решимость и мужество защитников Рима.

Пименов и Демут-Малиновский активно сотрудничали с К. И. Росси, приняв участие в скульптурном оформлении Елагинского и Михайловского дворцов, ансамбля Александрийского театра и других сооружений. Вершиной творчества Этих мастеров-монументалистов явилась созданная ими скульптура упоминавшейся выше арки Главного штаба.

Демут-Малиновскому суждено было намного пережить своего товарища. Он умер в 1846 г. в звании ректора Академии по скульптуре. Наибольшей известностью из поздних произведений Демут-Малиновского пользовался памятник Ивану Сусанину в Костроме, открытый уже после смерти скульптора, в 1851 г.

Одним из самобытных русских скульпторов был Иван Иванович Теребенев (1780—1815). Горячий и искренний патриот, активный член Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, Теребенев стал известен современникам также и как автор популярных острых политических карикатур на Наполеона и его армию, исполненных во время Отечественной войны 1812 г. Скульптурные произведения были созданы Теребеневым для здания Адмиралтейства.

Заметную роль в русской скульптуре первой половины 19 в. сыграло творчество скульптора Бориса Ивановича Орловского (1792—1837). Он родился в семье крепостного крестьянина Орловской губернии (отсюда и позднейшая фамилия — Орловский); в 1822 г. ему удается попасть в Академию

художеств, вскоре же он был отправлен в Италию на правах пенсионера, закончившего Академию. Во время своего пребывания в Италии Орловский создал статуи «Парис» (1824) и «Фавн с цевницей» (1824—1826), а также скульптурную группу «Сатир и вакханка» (1828; все в ГРМ). В последней группе подкупает общее композиционное решение, чрезвычайно выразительна силуэтная линия, объединяющая склонившиеся друг к другу фигуры. Всей группе Орловский стремился придать романтико-лирический характер, что свидетельствовало уже о новых веяниях в русской скульптуре — стремлении смягчить несколько суровую героику классицизма и достигнуть непосредственной передачи человеческих чувств.

В 1829 г. Орловский возвращается в Петербург, где протекает основной период его творчества. Художник обращается к большим монументальным формам скульптуры.

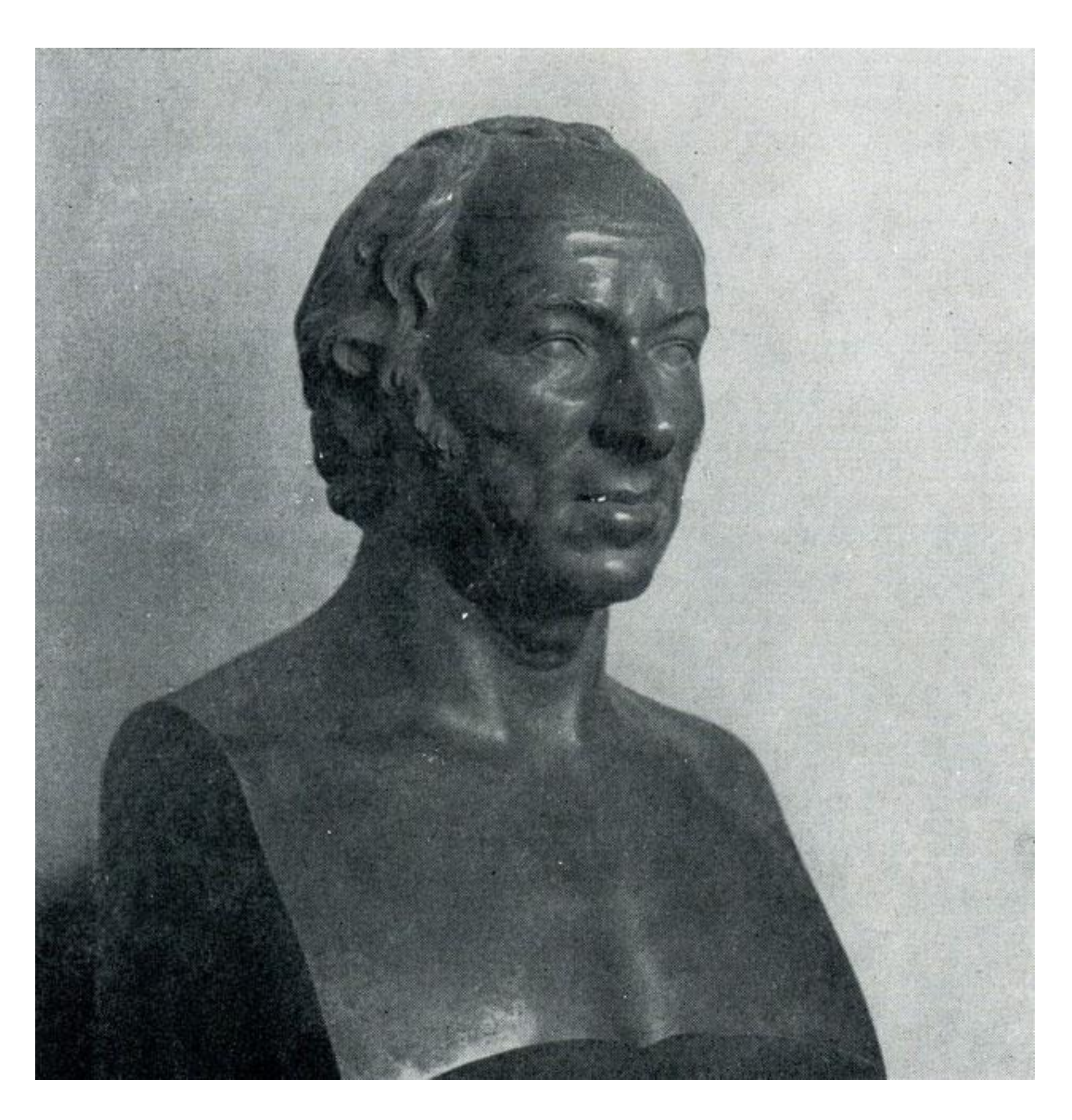


Б. И. Орловский. Памятник Барклаю де Толли в Ленинграде. Бронза. 1832— 1835 гг.

илл. 203

Наиболее значительные произведения Орловского — памятники фельдмаршалам Кутузову и Барклаю де Толли перед Казанским собором (1832—1835). Особенность этих двух памятников заключается в том, что, являясь на первый взгляд самостоятельными, они в то же время идейно и композиционно тесно связаны друг с другом. В образах Барклая и Кутузова скульптор представил как бы начало и завершение Отечественной войны 1812 г. Статуя Барклая передает стойкость и упорство полководца, ощущение большой собранности и внутреннего напряжения. Фигура Кутузова полна экспрессии и энергии, решителен и торжествен жест фельдмаршала, указывающий и зовущий вперед. Под ногами полководца— поверженные наполеоновские знамена и орлы.

Созданные Орловским памятники перед Казанским собором являются образцом удачно осуществленного синтеза свободно стоящих на площади монументов с ранее созданным архитектурным сооружением: ясно рисуясь на фоне строгих и величественных колонн, они превосходно связаны с вынесенными вперед проездами колоннады собора, с определенных точек зрения представляются как бы «вписанными» в эти проезды, которые дают красивое архитектурное обрамление четким силуэтам памятников.



С. И. Гальберг. Портрет И. П. Мартоса. Бронза. 1839 г. Ленинград, Русский музей.

илл. 202 б

Как портретист в те годы больше всего работал скульптор Самуил Иванович Гальберг (1787—1839), ученик Мартоса. В образе человека Гальберг подчеркивает классически строгую, величавую простоту. Используя в качестве прообразов

античные портреты, Гальберг, подобно ряду других русских и зарубежных скульпторов периода классицизма, композиционно строит портретный бюст по типу гермы, с прямой посадкой головы, обнаженной грудью и срезанными плечами.

Гальберг создал ряд ценных в документальном отношении портретов деятелей русской литературы и изобразительного искусства: А. С. Пушкина, И. А. Крылова, А. Н. Оленина, И. П. Мартоса, П. А. Кикина и других. С особым сочувствием встретило русское общество посмертный бюст Пушкина (на повторения этого бюста была организована специальная подписка). Помимо портретов и произведений камерного характера скульптор обращался также и к большим монументальным работам, однако произведениям Гальберга подобного рода явно недоставало той значительности, которой отличались работы Мартоса, Демут-Малиновского, Пименова.

Общий подъем русской скульптуры захватывает также и так называемые малые формы, как, например, медальерное искусство. Крупнейшим русским мастером-медальером был Федор Петрович Толстой (1783—1873), создавший серию медальонов, посвященных Отечественной войне, над которыми он работал с 1814 по 1836 г. Выразительность лепки сочетается в медальонах Толстого с ясностью и цельностью композиционного построения. Чувствуется, что скульптор на деле осуществляет слова, высказанные им о медальерном искусстве,— надо стремиться к тому, чтобы «всякий, смотря на готовую медаль, мог узнать, не прибегая к надписи, на какой случай она выбита». Так, на медали «Народное ополчение» (1816) изображена сидящая на троне женщина в старинном русском одеянии, протягивающая боевые мечи трем стоящим перед ней воинам,— аллегория России, вручающей оружие представителям «трех сословий», исполненным решимости «лететь на службу и спасение отечества». В основании трона помещена барельефная композиция, напоминающая один из рельефов памятника Минину и Пожарскому Мартоса и представляющая «граждан российских» жертвующих средства народному ополчению. Один из лучших медальонов этой серии

—«Битва при Арсиз-сюр-Об» (1829) , отличающийся экспрессией и сложным пространственным расположением фигур в рельефе.



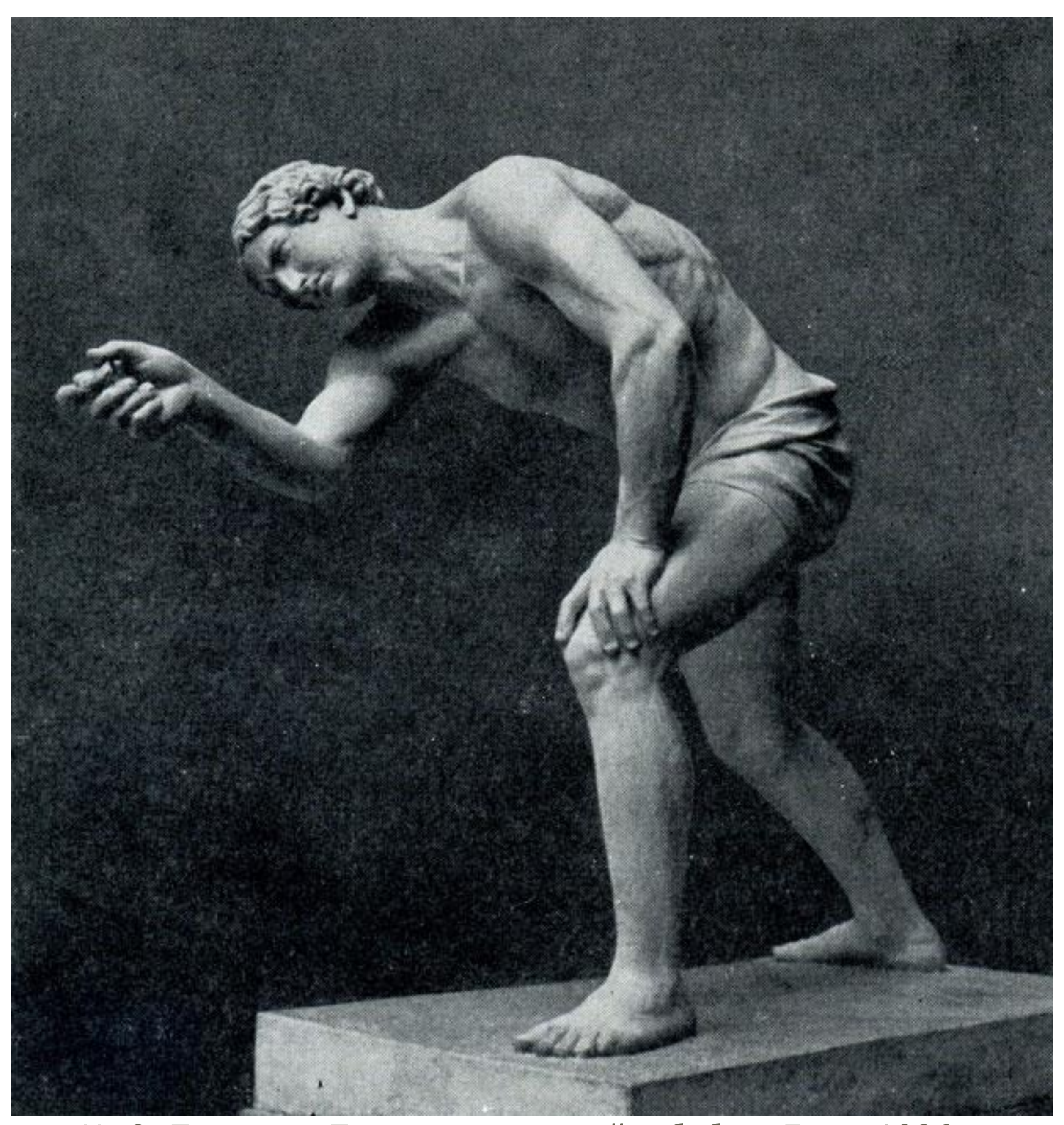
Ф. П. Толстой. Битва при Арсиз-сюр-Об. Медальон из серии, посвященной Отечественной войне 1812 года. Воск. 1829 г. Ленинград, Русский музей.

илл. 194 б

Деятельность Федора Толстого была весьма многообразной. Он был рисовальщиком, акварелистом, гравером. Особенно известны его изящные иллюстрации к «Душеньке» И. Ф. Богдановича, нарисованные и награвированные резцом им самим.

В скульптуре в годы николаевской реакции, наступившей после поражения декабрьского восстания 1825 г., происходит заметный спад, особенно в монументальной скульптуре. Ей все более не хватает общественного пафоса и обобщенности художественных форм, которые составляли ее сильную сторону в предшествующий период развития русской художественной культуры. В то время и многие русские и зарубежные мастера начинают все чаще упускать из виду специфику скульптуры; ограниченно понимался, в частности, реализм в монументальной скульптуре, не учитывалась связь с архитектурой.

Существенно, однако, что в середине 19 в. более ускоренно, чем прежде, шел процесс демократизации скульптуры. Расширяется ее тематика. Получают все большее развитие станковые формы скульптуры.



Н. С. Пименов. Парень, играющий в бабки. Гипс. 1836 г. Ленинград, Русский музей.

илл. 202 а

Характерные тенденции развития русской скульптуры второй трети 19 в. наглядно отражает в своем творчестве один из ведущих мастеров того времени Николай Степанович Пименов (1812—1864), сын скульптора С. С. Пименова. Известность приходит к Пименову-младшему еще до

окончания Академии художеств, в 1836 г., когда им была исполнена статуя «Парень, играющий в бабки», появившаяся на академической выставке вместе со статуей «Парень, играющий в свайку» другого молодого скульптора — А. В. Логановского (1812— 1855). Появление обеих статуй на выставке в Академии носило далеко не случайный характер, а свидетельствовало об усилении интереса к жизни простого народа, который проявлялся и в изобразительном искусстве и в литературе этого времени. Статуи привлекли к себе внимание и великого Пушкина, сказавшего о них: «. . .наконец, и скульптура в России становится народною!» В выполненной Пименовым фигуре парня, с увлечением отдавшегося игре, чувствуется большая физическая сила, удаль и широта русской натуры. Характерна реалистическая передача обнаженного человеческого тела, свободная как от заглаженности и сухости позднеакадемических статуй, так и от натуралистической детализации. Удачно решена композиция статуи: свободный пространственный разворот тела играющего сочетается с устойчивостью и крепостью в постановке фигуры. Выразительно лицо парня: круглое, чуть скуластое, обрамленное густыми, подстриженными под скобку волосами; левый глаз прищурен — деталь вряд ли допустимая с точки зрения установок строгого академического классицизма в скульптуре. Обе статуи были отлиты вскоре из чугуна и поставлены в Царском Селе (ныне г. Пушкин) у входа в Александровский дворец.

До нас дошли небольшие портретные статуэтки работы Пименова, как, например, статуэтка, изображающая сидящего молодого человека с тросточкой (Всеволожского) (1844, гипс; ГРМ) и «Портрет неизвестного в кресле» (1844, гипс; Ленинград, Музей Академии художеств СССР). Эти работы Пименова непосредственно прокладывают дорогу жанровой скульптуре и многочисленным потретным статуэткам второй половины 19 — начала 20 в.

Что касается А. В. Логановского, то он почти целиком посвятил себя работе по созданию монументально-декоративных рельефов и статуй. Из работ, выполненных им

для Исаакиевского собора, следует особо отметить монументальный рельеф «Избиение младенцев» (бронза), отличающийся мастерской моделировкой человеческих тел и большой экспрессией. Последние годы жизни Логановский работал главным образом для московского храма Христа Спасителя, выполняя основную часть его скульптурного убранства. В частности, Логановский сделал статую поющей Мариам, которая помещалась над левыми дверями южного фасада.

В содружестве с архитекторами успешно работал Александр Иванович Теребенев (1815—1859), сын известного скульптора и графика И. И. Теребенева. Из монументально-декоративных работ А. И. Теребенева наиболее известны могучие фигуры атлантов (1844—1849), украшающие главный вход в новое здание Эрмитажа. Ему же принадлежит замечательная по портретной характеристике небольшая статуэтка Пушкина (1837, чугун; ГРМ).

Связь скульптуры начала века и второй трети века осуществлялась деятельностью скульптора Ивана Петровича Витали (1794—1855), начавшего работать в конце 10-х гг. Витали родился в Петербурге, отец его был мастером-формовщиком родом из Италии.

В конце 20-х — начале 30-х гг. Витали создал в Москве многофигурные композиции на аттиках зданий Технического училища и Сиротского приюта (бывш. дом Апраксина на Арбатской площади), а также скульптурное убранство сооруженных у Тверской заставы по проекту О. И. Бове Триумфальных ворот в память событий Отечественной войны. В этой последней работе участвовал также друг Витали, малоизвестный, но одаренный скульптор Иван Тимофеевич Тимофеев (ум. 1830), оказавший заметное влияние на творческое развитие Витали. Тимофеевым был исполнен для Триумфальных ворот барельеф «Изгнание французов».

Монументальные произведения Витали выполнены в целом еще в стиле русской скульптуры первой трети 19 в., но с несколько менее четкой моделировкой объемов и

смягченностью лепки. Последняя особенность заметна во многих работах Витали: в скульптурных группах на воротах бывш. Воспитательного дома на Солянке (1823—1827) или, например, в его известных композициях фонтанов Лубянской и Театральной площадей. Наиболее удачна скульптурная композиция фонтана на Театральной площади (30-е гг.). Изображенная здесь группа детей подкупает подлинной полнокровностью образов, свежестью и сочностью декоративной лепки.

Ряду портретов Витали присуща романтическая трактовка образа, что заметно отличает его от Гальберга. Романтизм проявлялся и в его монументально-декоративных работах: в фигурах ангелов иконостаса университетской церкви в Москве (гипс, 1836; ныне в Музее архитектуры им. А. И. Шусева, Москва) и особенно в скульптурном убранстве Исаакиевского собора, созданном после переезда скульптора в Петербург (1841—1855). В частности, исполненные Витали колоссальные фигуры ангелов, припавших к светильникам (по углам собора), перекликаются по своему характеру с фигурами ангелов университетской церкви.

Отход от традиций русской скульптуры первой трети 19 в. со свойственной ей классической простотой, ясностью и уравновешенностью заметен в созданных Витали колоссальных горельефах западного и южного фронтонов Исаакиевского собора, изображающих встречу византийского императора Феодосия с Исаакием Далматским и поклонение волхвов. Их отличает перегруженность композиции, сложный беспокойный ритм движений фигур и складок одежд. Отдельные фигуры и драпировки подчас значительно выступают за грани фронтонов.

Романтические тенденции, характерные для ряда произведений Витали, не были типичны для русской скульптуры второй трети 19 в. в целом. У большинства скульпторов того времени мы гораздо яснее видим не романтизм, а все усиливающийся интерес к передаче реальности и увлечение жанрово-бытовой тематикой— то есть

то, что будет присуще именно искусству второй половины 19 в.

Развитие жанровых начал в скульптуре заметно проявляется в деятельности Николая Александровича Рамазанова (1817(?)—1867) ученика Б. И. Орловского. Будучи учеником Академии, молодой Рамазанов исполнил группу «Фавн с козленком» (1839, гипс; ГРМ). Непосредственность и живость в передаче движений настолько сильны, что вся сцена напоминает игру с козленком не античного фавна, а скорее простого русского паренька. В 1843 г. Н. А. Рамазанов уехал в Италию, а с 1847 г. преподавал скульптуру в Московском Училище живописи и ваяния — в новой художественной школе, откуда вышло в 50—60-х гг. много выдающихся мастеров искусства. В последний период своей деятельности Рамазанов работал над монументально-декоративными произведениями. Из созданных им портретных скульптур особенно интересен посмертный бюст Гоголя, которого Рамазанов знал лично (1854, мрамор; ГТГ и ГРМ).

Расширение тематики скульптурных произведений и интерес к жанру всего более заметны на примере творчества П. К. Клодта. Петр Карлович Клодт (1805— 1867)— сын генерала, участника Отечественной войны 1812 года, родился в Петербурге. Способности к скульптуре проявились у Клодта в раннем возрасте, но только с 1828 г. он начинает посещать Академию художеств в качестве вольнослушателя. В 1833 г. скульптор приступил к работе над моделями первых двух групп «Укротителей коней» (из числа четырех), установленных на Аничковом мосту в Петербурге. Романтически звучащая тема этих групп, выполненных, однако, в лучших традициях русского классицизма, может быть определена как борьба воли и разума человека с силами природы. Поверженный наземь при первой попытке обуздать животное, человек в конечном счете все же становится победителем. В последней группе он уверенно выступает рядом с подчинившимся ему конем, держа его под уздцы. Четко переданные упругие объемы характерны для всех четырех групп, ясны и художественно выразительны их

силуэты. Благодаря этим качествам группы Клодта удачно входят в архитектурное окружение, в городской ансамбль. Две первые бронзовые группы Клодту пришлось повторять в связи с тем, что они были отправлены в качестве правительственных подарков в Берлин и Неаполь.



П. К. Клодт. Укротитель коня. Скульптурная группа на Аничковом мосту в Ленинграде. Бронза. 1841 г.

илл. 204

Следующей работой Клодта явился памятник баснописцу И. А. Крылову, законченный отливкой в 1855 г. и в том же году установленный в Летнем саду в Петербурге. Памятник Крылову носит совершенно иной характер, чем открытые незадолго до него памятники писателям Карамзину и Державину, исполненные по проектам С. И. Гальберга. Вместо аллегорической статуи музы или фигуры писателя, облаченного в римскую тогу, перед нами предстает реалистически изображенный поэт, старик Крылов. Необычным по сравнению с памятниками предшествующего, а отчасти и последующего времени оказывается здесь постамент, всю среднюю часть которого занимает сплошной, опоясывающий памятник горельеф с изображениями самых разнообразных животных — персонажей басен Крылова. В этом горельефе уже ясно видны элементы жанрового снижения значительности образа, присущей монументальной скульптуре.

Клодту принадлежит также конная статуя памятника Николаю I перед Исаакиевским собором, открытого в 1859 г. Это несомненно произведение официального характера. Вычурный и громоздкий характер носит постамент; условные тяжеловесные статуи Правосудия, Веры и другие аллегорические фигуры, выполненные Р. К. Залеманом-старшим (1813—1874), размещенные по четырем углам постамента, сочетаются со сложными многоплановыми горельефами Н. А. Разгазанова и того же Р. К. Залемана, производящими неприятное впечатление натуралистических макетов, а не подлинных произведений пластики. Художественную ценность монументу придает фигура коня с всадником, эффектно исполненная Клодтом. Движения коня легки и ритмичны, отчетливый силуэт его хорошо воспринимается с самых отдаленных точек зрения и с площади и с примыкающих к ней улиц. Изваянный Клодтом конь держится лишь на задних ногах, не имея никакой дополнительной опоры. Известно, что такой замысел вызвал в свое время обвинения скульптора в том, что он якобы

неправильно рассчитал устойчивость многопудовой бронзовой массы; обвинения были опровергнуты математическими расчетами и практическим осуществлением статуи.

Очень много внимания Клодт уделял так называемой малой пластике — небольшим скульптурным группам и статуэткам, изображавшим лошадей. Отлитые в бронзе статуэтки получили распространение во многих экземплярах. Малая пластика была несомненно призванием скульптора. Во многих работах, вроде «Казацкой лошади с артиллеристом», «Мертвой лошади и волка», явно чувствуется уже повествовательность, наглядно свидетельствующая о непосредственном предварении жанровой скульптуры второй половины 19 в.

Значительное внимание к жанровой и малой пластике, с одной стороны, и вместе с тем упадок монументальной и особенно монументально-декоративной скульптуры — с другой, представляют собой типичные явления для середины 19 столетия.

* * *

Тенденция реалистической живописи 18 в.— раскрытие этической и эстетической ценности изображаемой действительности — остается ведущей и в первой половине нового столетия. Под влиянием изменившейся исторической обстановки особенное внимание обращается теперь на те черты русской жизни, которые носят характер народный и национальный. Утверждение героического и прекрасного в реальной действительности для русского искусства этого времени было в конечном счете своеобразной формой выражения романтического протеста передового, прогрессивного мировоззрения эпохи против реакционных, уродливых явлений социальной действительности.

Значительнейшим достижением русской живописи первой трети 19 в. был портрет. Его освещает гуманизм пушкинской эпохи русской культуры с ее безграничным уважением к «достоинству человека как человека». Светлый пафос борьбы против «ужасов рабства», унаследованный еще от 18 века,

патриотический подъем, вызванный борьбой против французской интервенции 1812 г., трепетное ожидание торжества социальной справедливости — все это придало мироощущению передового человека начала столетия характер возвышенный. Вместе с тем гражданственное начало соединялось здесь с лирическим, интимным, что сообщало духовному облику лучших людей того времени особенную полноту. Восемнадцатилетний автор оды «Вольность» воспевает «тоски мучительную сладость» и «сердца первую любовь»; современники Дениса Давыдова видят в прославленном герое Отечественной войны не только отважного партизана, но и поэта; декабрист Лунин, один из основателей Союза спасения и Союза благоденствия, человек тончайшего ума, известен среди товарищей как «друг Марса, Вакха и Венеры». Сама гражданственность этих людей была чертой глубоко личной, идущей как бы из сокровеннейшей сущности человека, чем-то столь же естественным, как его дыхание. Нетерпение, с которым ожидают они «вольности святой», Пушкин сравнивает с томлением влюбленного. «Хромой Тургенев» восклицает: «Нет, никогда Россия не перестанет быть для меня священным идеалом,— к нему, для него, ему — все, все, все!» В портрете полнее, чем где-либо, раскрылся характер гуманизма этого времени. Идеальным членом общества считается теперь человек, соединяющий в себе служение отечеству, гуманность социальных воззрений с развитым и богатым духовным миром. Этот идеал отразил собой новый тип русского человека — сурового судьи всех крайностей крепостничества и самодержавия, идейного наследника просветителей 18 в., пылкого защитника отечества в кампании 1812 г. и одновременно преданного и нежного друга, одаренного и чуткого «любителя наук и художеств».

Наиболее ярко эти черты открывает творчество Ореста Адамовича Кипренского (1782—1836), одного из самых значительных портретистов России первой четверти 19 в.

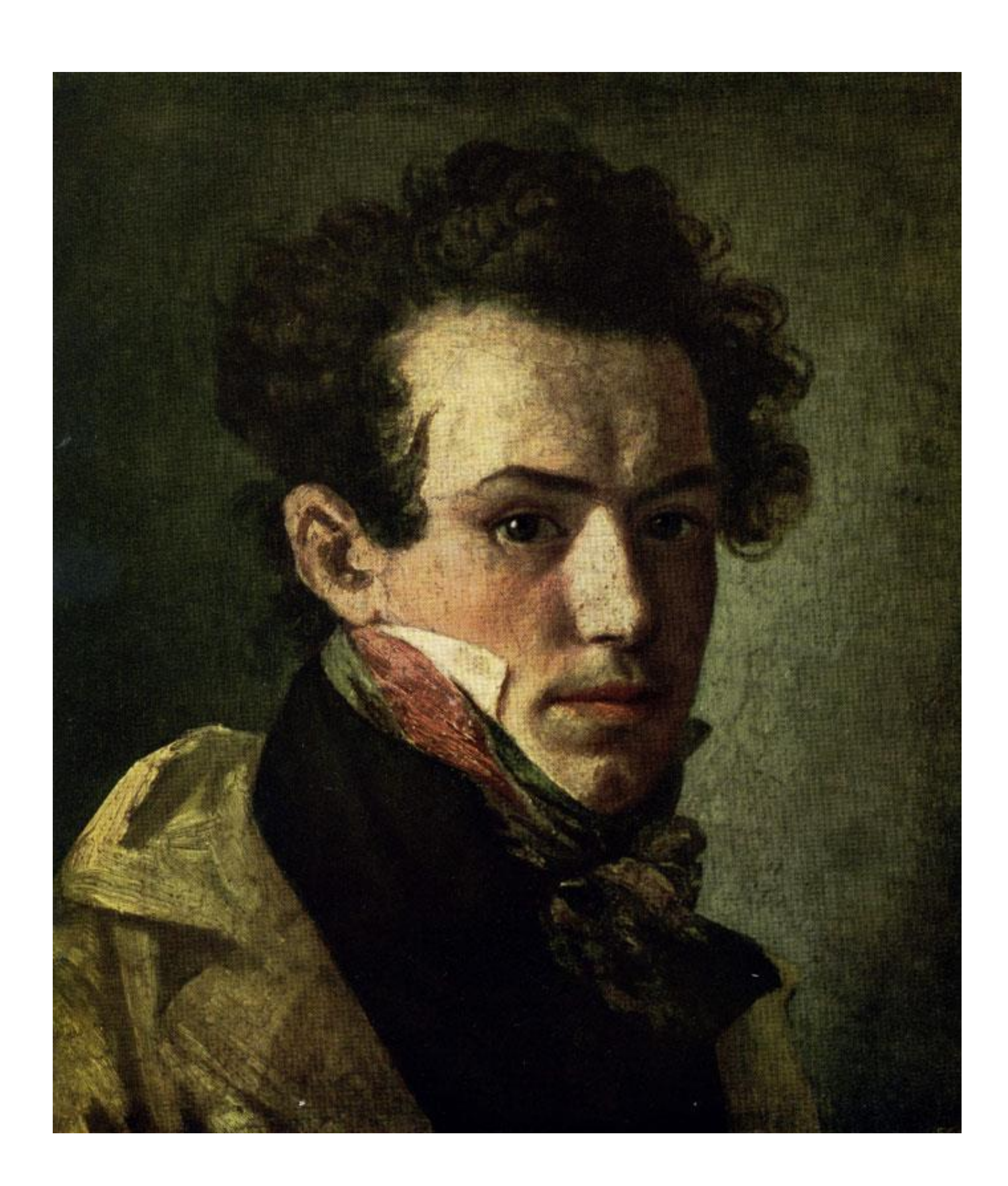
Кипренский окончил Академию художеств в 1803 г. по классу исторической живописи, под руководством

французского живописца Дуайена и Г. И. Угрюмова. Однако в дальнейшем он работал преимущественно как портретист.

Первое пятнадцатилетие 19 в. было временем творческого расцвета Кипренского. Здесь он предстает перед нами романтиком. Созданные им образы эмоциональны, им свойственно особое внутреннее горение. Героям Кипренского — в различной мере и различным образом—присуще то романтическое «томление упованья», которым Пушкин характеризует душевное состояние своих современников.

Романтизм в русской культуре начала столетия в большей мере был порожден всей той тревожной атмосферой исторических сдвигов, которая царила в Европе, сотрясаемой захватническими походами Наполеона, вспыхивающими то тут, то там национально-освободительными движениями против французской агрессии и собственной, национальной тирании. В известной мере в нем отразилось и неприятие лучшей частью русского дворянства существующих форм общественной жизни. Однако социальные иллюзии, озарявшие «дней александро-вых прекрасное начало», сообщали этим романтическим устремлениям оптимистические черты.

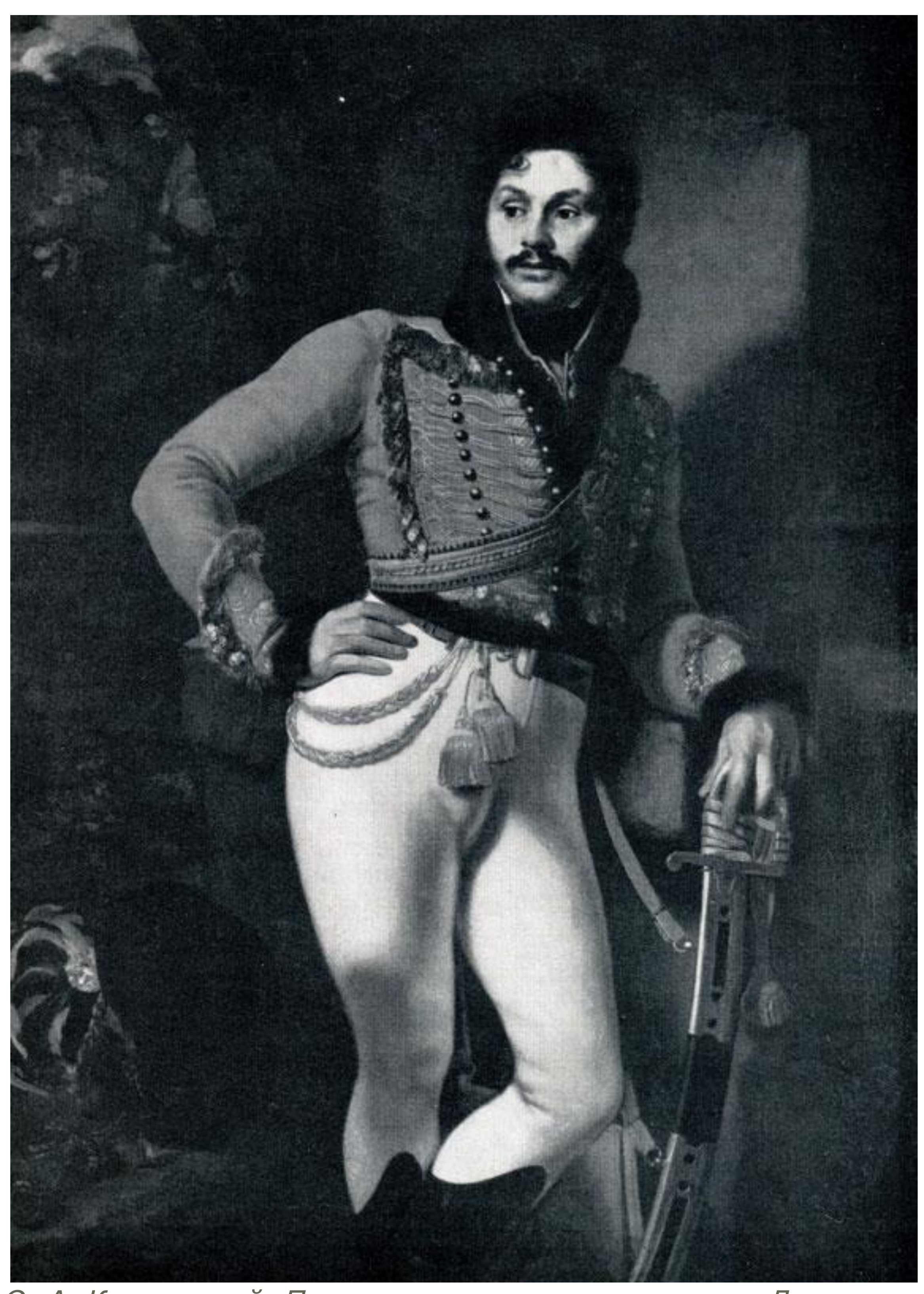
Романтизму Кипренского свойственна смягченность и своеобразная просветленность чувств и образов. Эмоциональность его нигде не переходит в экзальтацию, вдохновенность — в ложную патетику, недосказанность — в сугубую таинственность.



О. А. Кипренский. Автопортрет. 1808 г. Ленинград, Русский музей

цв. илл. стр. 168-169

Как портретист Кипренский начинает портретом приемного отца — А. Швальбе (1804; ГРМ). Это своеобразная творческая программа молодого портретиста: некий собирательный романтический образ седого старика с суровым, энергичным лицом, волевым движением руки сжимающего посох. Манера художника свидетельствует об изучении западноевропейского портрета 17 столетия, в частности Ван Дейка, считавшегося в России в то время идеалом портретиста. Характерен для Эпохи и интерес Кипренского к созданию автопортретов. Типичен сочно написанный автопортрет художника с кистями за ухом (ок. 1808; ГТГ) с его густой сочной живописью, смелой лепкой формы, звучным световым Эффектом.



О. А. Кипренский. Портрет гусарского полковника Давыдова.
1809 г. Ленинград, Русский музей.

илл. 183

Одна из значительных работ этого периода — портрет гусарского полковника Давыдова (1809; ГРМ), изображенного в грозовом пейзаже в рост, облокотившимся на каменную плиту. Серьезный, задумчивый взгляд Давыдова, его большой открытый лоб — все говорит о внутренней одухотворенности. Это впечатление еще усиливается необычной «романтической» атмосферой, которую создает художник вокруг фигуры Давыдова, пронизывая пространство портрета скользящими пятнами света и тени. Звучность сочетания красного с золотом и белого с серебром в мундире гусара в контрасте с глубокими темными тонами пейзажа создает ощущение большой внутренней энергии, заключенной в этом человеке.

Непринужденность и спокойствие позы говорят о совершенном владении собой, о чувстве собственного достоинства. В романтике образа Давыдова находит выражение то особенное духовное благородство, которое соотечественники видели в русском воине — участнике антинаполеоновских войн, воспринимавшихся как борьба с «тираном», подавляющим «дух независимости народов».



О. А. Кипренский. Портрет А. П. Бакунина. Рисунок. Итальянский карандаш, пастель. 1813 г. Москва, Третьяковская галлерея.

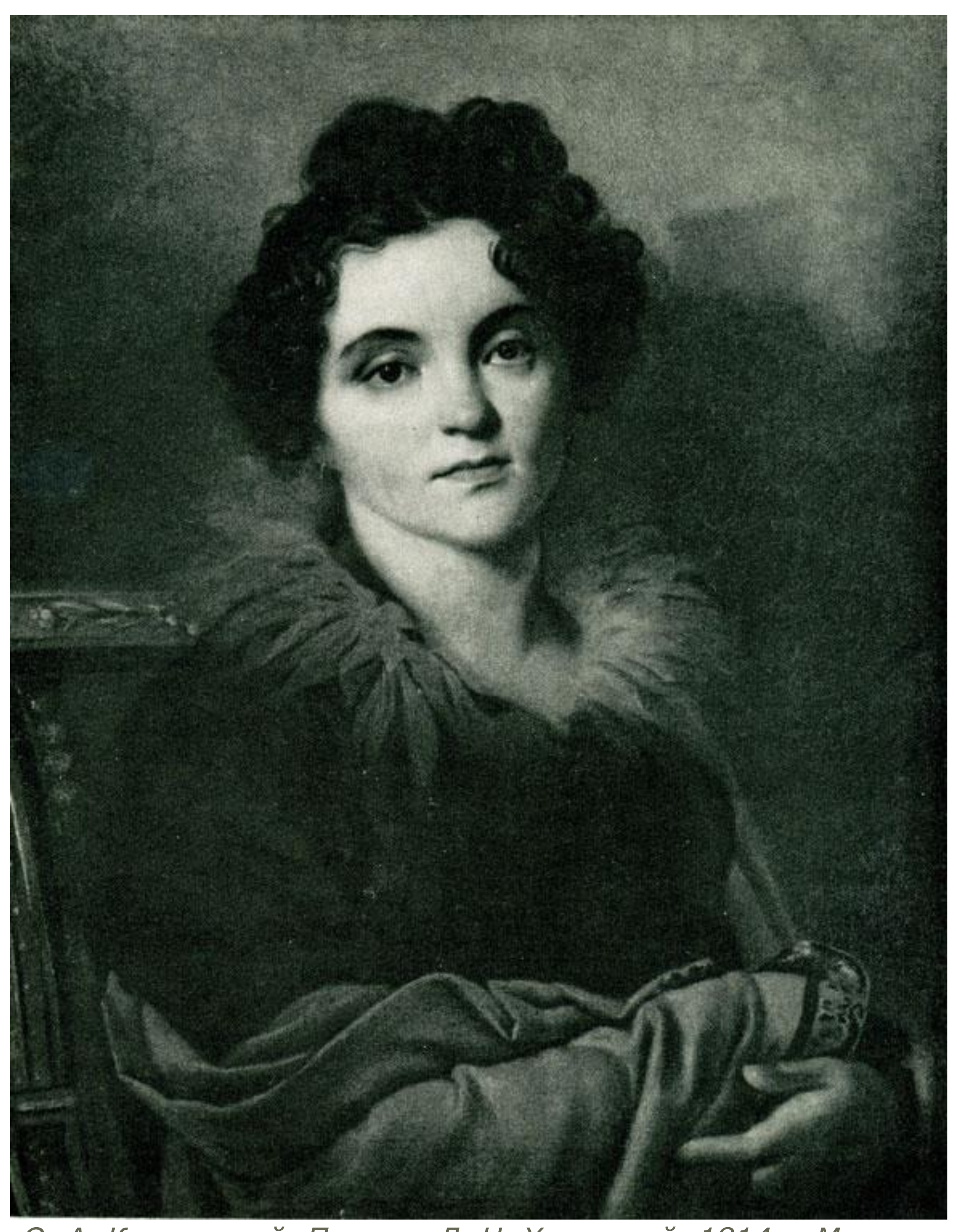
илл. 185

Образ, созданный в портрете Давыдова, получил свое развитие в карандашных портретах участников Отечественной войны, исполненных в 1812—1813 гг.: Е. И. Чаплица (ГТГ), М. П. и А. П. Ланских (ГРМ), А. Р. Томилова (ГРМ) и П. А. Оленина (итальянский карандаш с пастелью; ГТГ). Типичен также и рисунок, изображающий А. П. Бакунина (1813, ГТГ) — лицейского товарища А. С. Пушкина. В этих работах Кипренский выступает как создатель нового типа камерного интимного портрета, сменившего миниатюру на кости и гравюру 18 столетия.



О. А. Кипренский. Портрет мальчика Челищева. Ок. 1810 г.
Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 182



О. А. Кипренский. Портрет Д. Н. Хвостовой. 1814 г. Москва, Третьяковская, галлерея.

илл. 184

К числу лучших произведений этой поры относятся и портреты маслом: друга художника А. Р. Томилова (1808; ГРМ), С. С. Уварова (1815; ГТГ), поэта В. А. Жуковского (1816; ГТГ). Особую область в творчестве Кипренского того времени представляют собой женские портреты — Е. П. Ростопчиной (1809; ГТГ), Д. Н. Хвостовой (1814; ГТГ) и другие. Их лирическая теплота, проникновенность и в то же время конкретность предвосхищают образы поэзии Пушкина.

Одна из лучших работ — портрет мальчика Челищева (ок. 1810; ГТГ). Облик его проникнут внутренней романтической взволнованностью: он смотрит на мир широко открытыми глазами ребенка, для которого еще «новы все впечатленья бытия». В то же время, несмотря на его детский возраст, в нем угадывается внутренняя жизнь, обещающая в будущем глубокую натуру.

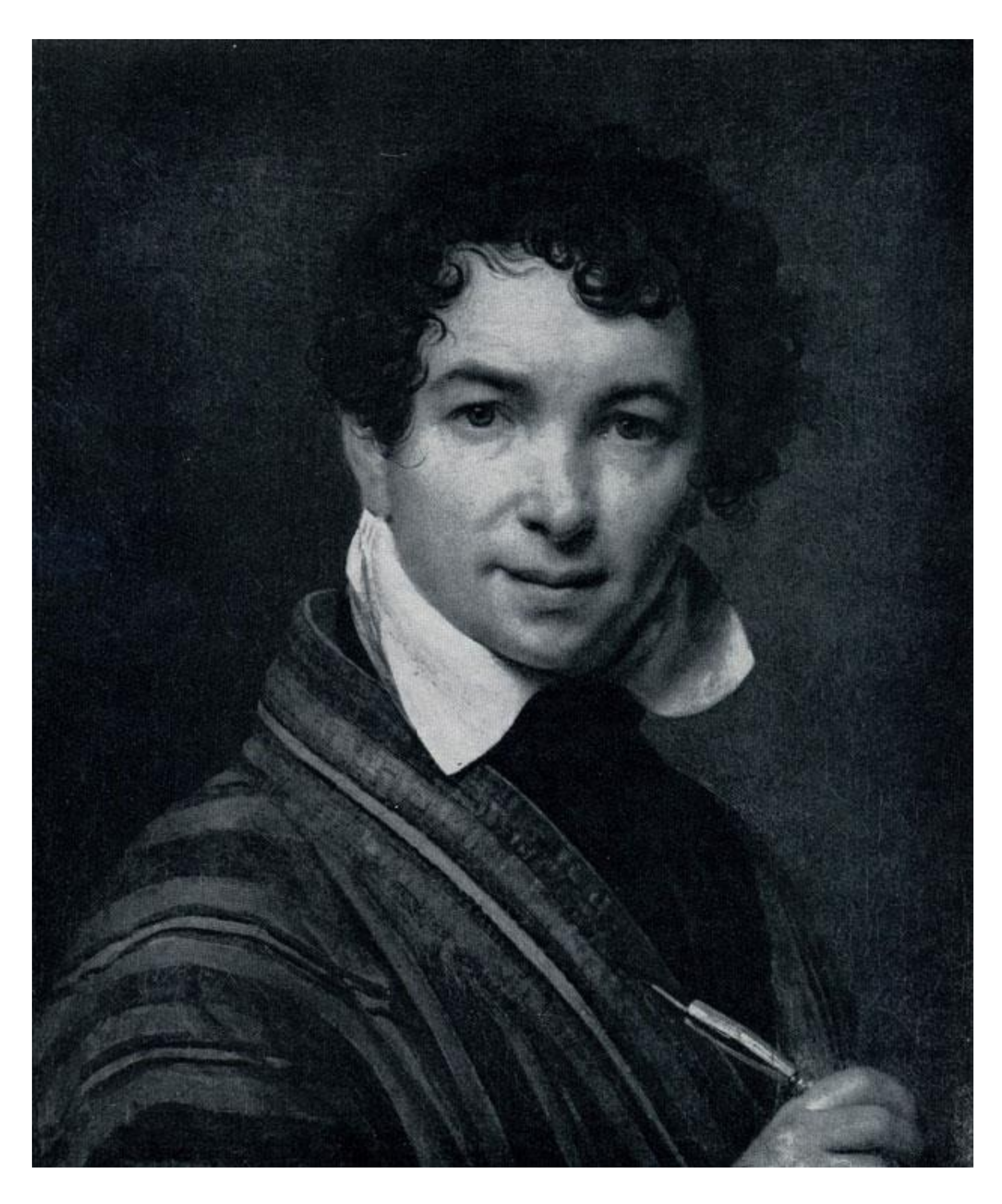
Темперамент мальчика подчеркнут контрастным сопоставлением темных глаз и черных прядей волос на ярко освещенном лице, белизна которого в свою очередь усиливается темным фоном портрета. Той же цели служит контраст белого воротника с насыщенным синим цветом куртки и красным — жилета и, наконец, сама свободная фактура портрета, динамическое наложение мазка.

С 1816 по 1823 г. Кипренский пробыл в Италии, где страстно увлекся классическим итальянским искусством; Рафаэлем и мастерами круга Леонардо да Винчи. К лучшим работам этого периода принадлежат портреты А. М. Голицына (ок. 1819; ГТГ) и Е. С. Авдулиной (ок. 1822; ГРМ) с их стремлением к обобщенности образа, его пластической завершенности. Изучение классического искусства и разработка сложных композиционных замыслов (в частности —«Анакреоновой гробницы») обогатили Кипренского-портретиста; окрепло его композиционное мастерство; линии контуров приобрели изысканность, а пластические объемы — необычайную убедительность.

Возвратившийся на родину Кипренский в официальных кругах был принят недружелюбно, чему, возможно, послужили

причиной клеветнические нападки на художника, имевшие место еще в Италии. Однако печать приветствовала выставку его работ. Искусство Кипренского переживает новый расцвет, вызванный тем внутренним подъемом, который, несомненно, ощутил художник, вернувшийся на родину накануне восстания декабристов, когда лучшая часть русского общества жила напряженнейшей духовной жизнью.

Поиски обобщенного образа вылились в искания образа общественно значительного. Таков портрет Пушкина (1827; ГТГ). Художник, по общему признанию, изобразил здесь Пушкина—«солнце русской поэзии». Все здесь полно глубокой внутренней значительности: вдохновенный взгляд, выражение большой внутренней сосредоточенности в лице, сдержанный жест сомкнутых на груди рук, строгая, простая композиция, спокойствие линий и цветовых сочетаний. Творческое начало раскрыто здесь как наивысшее проявление природы человека. Новым для Кипренского был и замеченный еще современниками оттенок внутренней горечи, ощущаемый в изгибе рта и выражении глаз поэта. Это придает задумчивости Пушкина до некоторой степени характер скорбного размышления. По всей вероятности, здесь отражены уже настроения новой, «последекабристской» поры русской жизни.

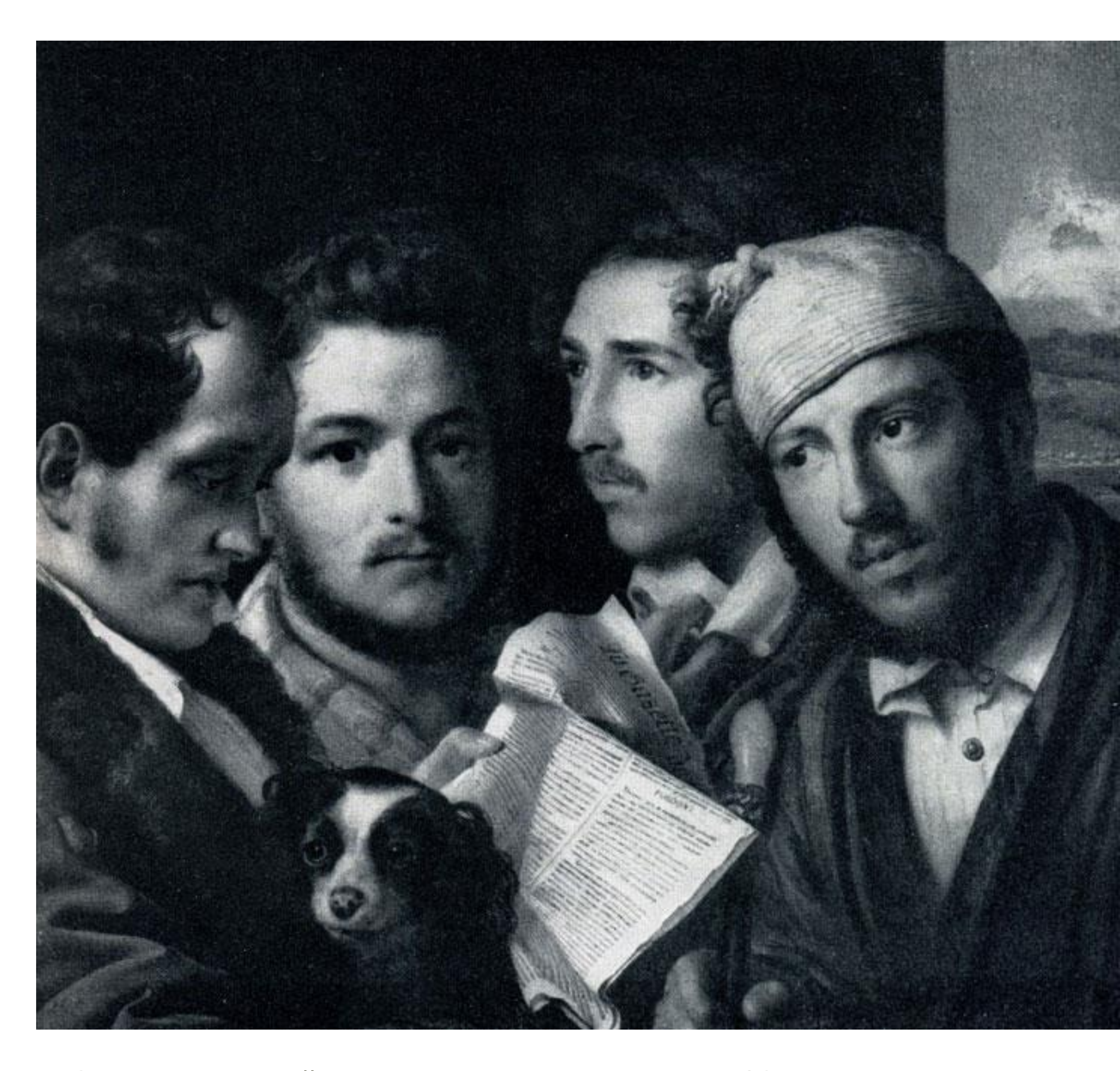


О. А. Кипренский. Автопортрет. 1828 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 186

Эта тенденция еще более отчетлива в автопортрете 1828 г. (ГТГ) и в портрете А. Р. Томилова (1828; ГРМ). В первом из них отсутствует волевое напряжение и творческий подъем, присущий юношеским автопортретам Кипренского. В несколько робкой полуулыбке, в складках век, нависших над глазами, чувствуется усталость. Можно предположить, что здесь нашла косвенное отражение действительная эволюция мироощущения Кипренского, столкнувшегося в 20-х гг. с глубоким равнодушием официальной России к его искусству. Выражение усталости и горечи есть и в лице Томилова, в его глазах, в опущенных углах губ. Художник фиксирует здесь изменения, которые вносит в сознание человека жизненный опыт.

В этих трех портретах романтически приподнятое утверждение достоинства человеческой личности сменяется более трезвым взглядом на человека, на его место в жизни, что указывает рождение нового периода русской культуры. Насыщенная цветовая гамма, эффекты светотени уступают место большей пластической четкости, более спокойному цветовому решению. Новая фаза творчества Кипренского выразила собой эволюцию, переживаемую в эти годы всей передовой частью русского общества, у которой разгром восстания декабристов и наступившая вслед за этим правительственная реакция разрушили социальные иллюзии. Рухнули надежды на социальный прогресс России ближайшего будущего и, следовательно, вера в возможность гармонического развития человеческой индивидуальности.



О. А. Кипренский. Читатели газет в Неаполе. 1831 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 187

В 1828 г. Кипренский уехал в Италию, откуда ему уже не суждено было вернуться. Последние годы жизни были периодом интенсивных творческих исканий, примером чего

могут служить «Читатели газет в Неаполе» (1831; ГТГ) — групповой портрет польских путешественников, читающих в Неаполе статью о политических событиях в Польше. Во многом несовершенная, эта работа художника представляет интерес как один из наиболее ранних в русском искусстве групповых портретов, изображающих не членов одной семьи, а круг единомышленников, людей, объединенных общими взглядами. Он важен также как одна из первых попыток в русском искусстве построить групповой портрет исключительно на психологической взаимосвязи персонажей. Однако в большинстве своем искания Кипренского тех лет шли по ложному пути. В портретах образ утрачивает большей частью свою былую значительность и цельность. Во многих случаях его произведения исполнены духа ложной, внешней романтики. Творческий кризис объясняется, по-видимому, тем, что, будучи человеком, сложившимся целиком под влиянием событий и идей конца 18 и начала 19 в., он не смог найти себе места в той сложной обстановке, которая сложилась в России после разгрома декабристского восстания.

К числу крупнейших русских портретистов первой половины 19 в. принадлежит и Василий Андреевич Тропинин (1776—1857). Как и Кипренский, раскрывает он в своих портретах ценность человеческой личности во всей конкретности ее внешнего облика и своеобразия ее духовного мира.

Однако в противоположность Кипренскому, стремившемуся показать человека, всем своим существом ощущающего исторические события эпохи, Тропинин дал более интимный облик своего современника, представив его в частной жизни. Помимо портретов Тропинин разрабатывал в своем творчестве и бытовую тематику, что делает его одним из основоположников русской жанровой живописи.

Сын крепостного крестьянина, Тропинин был отдан владельцем в Академию художеств, где учился у портретиста Щукина. Однако образование его было вскоре прервано: помещик отозвал его в деревню, где художник соединял работу домашнего живописца с исполнением обязанностей

дворового человека. Тропинин получил свободу лишь в 1823 г., после чего поселился в Москве.



В. А. Тропинин. Портрет сына художника. Ок. 1818 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 195

Ранний период творчества Тропинина (1800—1810-е гг.) известен относительно мало. Лучшая из работ этого периода — небольшой погрудный портрет сына художника (ок. 1818; ГТГ), замечательный душевной теплотой и безыскусственностью, с которой художник передает облик худенького светловолосого мальчика с несколько задумчивым, но в то же время живым выражением лица. Декоративность цветового решения портрета с его общим золотисто-коричневым тоном живописи, свободная манера письма — все говорит о связях между творчеством Тропинина и живописью 18 в.

К 20-м гг. творчество Тропинина достигает своего расцвета. Лучший портрет этой поры и одновременно крупнейшее произведение художника — портрет Пушкина (1827; Ленинград, Музей А. С. Пушкина). Поэт изображен сидящим у стола, в простой непринужденной позе спокойно беседующего или размышляющего человека. В открытом взгляде поэта, в естественной непринужденности позы, в плавной линии плеч чувствуется какая-то оптимистическая ясность духа. Тропинин убедительно передает одну из характернейших особенностей натуры поэта: здоровую, жизнерадостную основу его мироощущения.



В. А. Тропинин. Портрет Булахова. 1823 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 196

Портрет Пушкина очень типичен для творчества Тропинина 20-х — начала 30-х гг. Простотой художественного замысла, жизнеутверждающей ясностью созданного образа, характером живописного языка ему — различным образом и в различной мере — близки такие произведения этих лет, как портреты Булахова (1823; ГТГ), гравера Н. И. Уткина (1824; ГРМ), К. Г. Равича (1825; ГТГ), неизвестного (возможно, Г. Гагарина, 1830-е гг.; ГРМ) и некоторые другие.

Художник стремится изобразить людей в состоянии умиротворенности и ясности духа, хотя его подчас интересуют и натуры с чертами внутренней неудовлетворенности. Здесь отражается особый склад жизни московского неслужилого дворянства с его независимостью, своеобразием и своеволием. Непринужденность, чувство собственного достоинства людей в портретах Тропинина носят часто оттенок внутренней, духовной свободы человека. Портретные образы Тропинина имеют ту же историко-культурную основу, что и портреты Кипренского, и являются в конечном счете одним из выражений гуманизма первого двадцатипятилетия прошлого века.



В. А. Тропинин. Кружевница. 1823 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 197

В 20-х гг. окончательно складывается и другой характерный для Тропинина вид живописного произведения. Им он вошел в историю русской жанровой картины. Речь идет о картинах типа «Пряхи», «Украинца с палкой» (20. гг.), «Кружевницы» (1823) (все в ГТГ). Здесь обычно переданы образы людей из народа в их характерном обличье. Фигуры изображены по пояс, на нейтральном фоне; они занимают первый (и единственный) план картины. Образы трактованы несколько идиллически, в духе сентиментализма. Тем не менее лучшие из картин такого рода отличаются замечательной поэтической цельностью образа. Их нельзя назвать произведениями бытового жанра в полном смысле этого слова. В них нет сюжета, почти нет действия, однако элементы социального обобщения, пусть понятого еще очень условно, несомненно превалируют над чертами конкретной индивидуальности, которые сохраняются здесь от первых натурных впечатлений художника. Этот тип картины был одной из ранних форм русской жанровой живописи, характерной именно для этапа ее становления. Своим происхождением они связаны с 18 в. Прототипы их можно найти, например, в творчестве Боровиковского.

Конец 30-х — 50-е гг. представляют собой другой этап в творчестве Тропинина-портретиста. В работах этого времени заметен (как и в поздних работах Кипренского) известный спад оптимистического вдохновения, с которым ранее утверждалась поэтическая цельность личности. Взгляд на человека становится более трезвым, в нем художник уже не видит черт своего идеала. Тропинин утрачивает сочность и свежесть палитры, его колорит становится холоднее, тональнее, письмо — суше, трактовка объемной формы — жестче. Вместе с тем психологический анализ в эти годы конкретнее и разностороннее. Здесь чувствуется новый Этап развития русского искусства, характеризующийся аналитическим отношением к действительности.

Художник ищет новых форм. В частности, у него складывается иной тип портрета — большой поколенный портрет со множеством аксессуаров, создающих в некоторых

случаях ощущение бытового окружения. Пример — портрет Д. П. Воейкова с дочерью и ее гувернанткой (1842; ГТГ) задуманный как сцена прихода дочери в сопровождении гувернантки в кабинет отца. Во всех околичностях портрета подчеркнуто то, что говорит об образе жизни и привычках изображенных. Все это, вместе взятое, приближает портрет к бытовому жанру. В то же время Тропинин нащупывает пути создания образа общественно значительного. Таков, например, поздний автопортрет на фоне Кремля (1846, ГТГ).

Обращение Тропинина к бытовому жанру в его «Кружевнице» и «Пряхе» не было случайным явлением в русской живописи первой половины 19 столетия. Именно в это время складывается на русской почве бытовой жанр как самостоятельный вид живописи. Характерно, что первоначально он формируется именно как изображение жизни русского крестьянина. Здесь находил свое выражение глубокий интерес передовых людей эпохи к темам, связанным с жизнью народа, к нравственному облику человека из народа, к его быту. Основой этого явления было выдвижение в эти десятилетия проблемы существования крепостного права как центральной проблемы русской жизни.

Огромное значение в становлении бытового жанра имела графика. Бытовая зарисовка документально-этнографического, а иногда и сатирического характера была широко распространена в конце 18 — начале 19 в. Существенна и роль карикатуры начала столетия, переживающей свой расцвет в связи с Отечественной войной. Одной из характернейших фигур русской графики начала века был А. О. Орловский (1777—1832), сын польского корчмаря, ученик Норблина, более половины жизни проведший в России. Прекрасно владея карандашом, пастелью, гуашью, акварелью, литографской техникой, он оставил после себя многочисленные зарисовки сцен русской жизни, от путевых набросков до больших законченных станковых рисунков. Его работам присуща большая живость, а подчас и сатирическая острота, однако в целом они не выходят за пределы

фиксирования впечатлений внимательного, гуманного, но несколько стороннего наблюдателя.

Заслуга утверждения в русском искусстве бытового жанра как самостоятельного и полноправного вида живописи принадлежит Алексею Гавриловичу Венецианову (1780—1847). Тема его творчества — жизнь русских крестьян. Его картины немноголюдны. Сюжет обычно чрезвычайно несложен, действие развивается в очень медленном темпе. Это не столько рассказ о событии, сколько демонстрация человека в определенном жизненном окружении. Внимание художника сосредоточено на раскрытии внутренней значительности изображаемого, его поэтичности, эстетической выразительности. В произведениях Венецианова впервые в русском искусстве была многообразно и тонко раскрыта поэзия народной жизни.

Систематического художественного образования Венецианов не получил. Некоторое время он учился у портретиста В. Л. Боровиковского, а затем копировал в Эрмитаже картины старых мастеров. До 20-х гг. Венецианов работал главным образом в области портрета и сатирической графики. В конце этого периода в его творчестве наступил перелом. К этому времени у него складывается новое, собственное понимание задач искусства как правдивого воспроизведения окружающей действительности, и прежде всего человека в его бытовом окружении.

Венецианов покинул Петербург и поселился в деревне. Написанное здесь в начале 20-х гг. «Гумно» (ГРМ)—один из его первых опытов бытовой живописи. Здесь все подчинено задаче непосредственного изображения натуры. Художник ищет — еще очень наивно — и новых форм композиционного синтеза, пытаясь найти его в буквальном копировании реального, обусловленного бытом расположения предметов в интерьере.



А. Г. Венецианов. Спящий пастушок. 1823—1824 гг. Ленинград, Русский музей.

илл. 198 а

В 20-х — начале 30-х гг. Венецианов создал лучшие свои произведения, к числу которых относятся, в частности: «Утро помещицы» (1823; ГРМ), «Спящий пастушок» (1823—1824; ГРМ), «На жатве. Лето» (ГТГ), «На пашне. Весна» (20-е гг.; ГТГ), «Крестьянка с васильками» (ГТГ).



А. Г. Венецианов. На пашне. Весна. 1820-е гг. Москва, Третьяковская галлерея

илл. стр. 176-177

Венецианов выходит далеко за пределы того простого воспроизведения натуры, к которому склонен был сводить свою задачу сам художник. В них раскрывается обобщающий, несколько идиллический, но чрезвычайно поэтический образ русского крестьянина и сельской природы. Крестьянам Венецианова свойственны чувство человеческого достоинства, моральная чистота, эстетическая завершенность внешнего облика. Примером может служить картина «На пашне. Весна». Молодая стройная женщина в длинном розовом сарафане и алом кокошнике, красиво обрамляющем ее высокий лоб, напоминает своей стройностью и величавостью образы русской скульптуры классицизма. Легко ступая по рыхлой пашне, она ведет двух запряженных в борону лошадей, с заботливой нежностью оглядываясь на сидящего у края пашни ребенка. Вокруг них расстилается типичный для средней полосы России пейзаж с его широким пространством вспаханного поля, узкой полоской леса на горизонте, тоненькими деревцами, растущими по обочине поля. Крестьянка — мать и вместе с тем работница — вот центральный образ картины. Облик этой женщины более всего близок образам народных песен и поэзии Кольцова.

Пейзаж как самостоятельный вид живописи у Венецианова отсутствует. Однако в его картинах это не просто фон, а среда, в которой существуют и работают люди, она органически связана с этими людьми, играет большую роль в создании человеческого образа. Пейзаж Венецианова национален: в его картинах впервые в русской живописи появилось правдивое, конкретное изображение характерных мотивов среднерусской сельской природы: золотых полей ржи, мягких густых трав, темно-зеленых елей, деревенских изгородей.



А. Г, Венецианов. Захарка. 1825 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 198 б

Венецианову не была чужда и столь излюбленная Тропининым форма полу-портретного-полужанрового однофигурного изображения. Иногда это просто портрет какого-либо реального лица. Таков, например, «Захарка»

(1825; ГТГ). В таких работах, в частности, нашло свое убедительное выражение поэтическое восприятие Венециановым облика русской крестьянки. В качестве примера можно привести «Крестьянку с васильками» (30-е гг.; ГТГ), задумчивую, тихую, какую-то «безответную»; такой индивидуализации и одновременно типизации образа крестьянки русская живопись до Венецианова еще не знала.

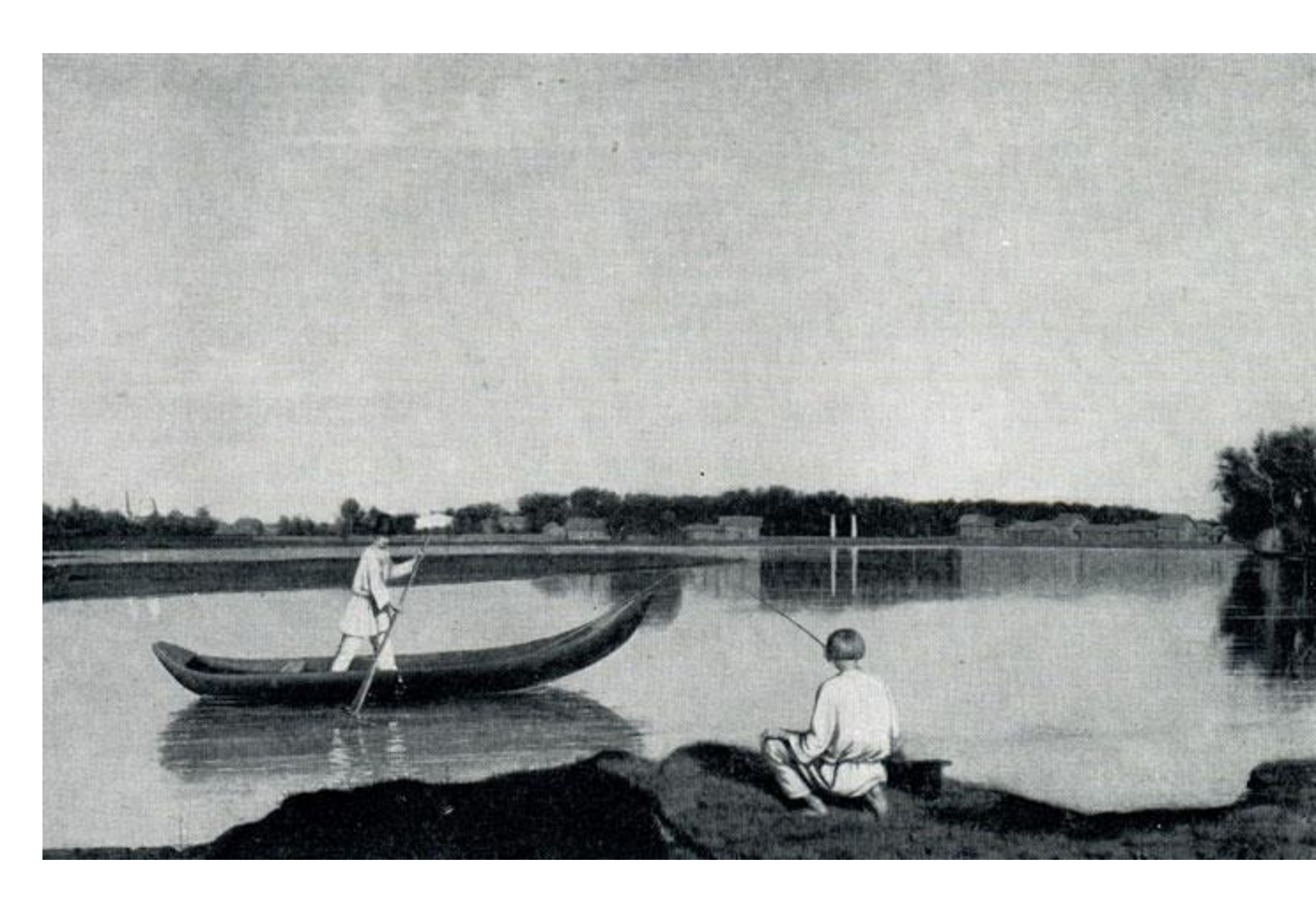
В 30—40-х гг. творчество Венецианова-жанриста переживает кризис. Его образы теряют былую поэтичность, становясь суше, холоднее. Черты идеализации принимают самодовлеющий характер. Этические и эстетические идеалы начала столетия терпят крах в связи с общими изменениями в русской общественной жизни, в русской культуре. Перед искусством 30—40-х гг. стояли иные задачи. Они оказались в основном чуждыми Венецианову, чье мироощущение сформировалось в эпоху общественного подъема первой четверти 19 в.

В 20-х гг. Венецианов организовал художественную школу, просуществовавшую вплоть до 40-х гг. В произведениях учеников Венецианова и живописцев, находившихся под его влиянием, творческие принципы художника стали достоянием целого направления в русской живописи, не давшего, правда, ни одного мастера, равного по таланту их общему учителю.

Большое место занимает в их творчестве крестьянская тематика. Это этюды бородатых стариков и деревенских женщин с какими-либо предметами домашнего обихода, группы крестьян в пейзаже, многочисленные мальчики «с метлой», «с лучиной» и т. п. Очень часто это просто изображение натурных постановок в мастерской Венецианова. Многие работы венециановцев соединяют особенности портретной, интерьерной и жанровой живописи. Здесь обычно изображена семья или компания друзей за чтением, чаепитием или каким-либо другим мирным занятием в окружении любовно выписанной, документально точно изображенной обстановки комнат помещичьей усадьбы, уютной городской квартиры или мастерской живописца. Такова небольшая

картина Е. Ф. Крендовского (1810 — после 1853) «Сборы на охоту» (1836; ГТГ) или написанная А. А. Алексеевым (1811—1878) «Мастерская А. Г. Венецианова» (1827; ГРМ). Не менее типичный пример —картина

А. В. Тыранова (1808—1859), прославившегося в 30-х годах в качестве портретиста: «Мастерская братьев Чернецовых» (1828; ГРМ). Часто можно встретить у вене-циановцев и собственно интерьер, иногда оживленный одной-двумя фигурами. Таково небольшое полотно «В комнатах» (ГТГ) К. А. Зеленцова (1790— 1845). К числу лучших относится «Кабинет в Островках» (1844; ГРМ) Г. В. Сороки (1823—1864), замечательно тонкого и оригинального пейзажиста. Его картины «Рыбаки», «Пейзаж с плотиной» (обе — 1840-е гг.; ГРМ) создают образ природы поэтический, ясный и чистый, но исполненный какого-то щемящего чувства грусти. В сферу интересов венециановцев вошла и городская жизнь. Типично в этом отношении творчество Л. К. Плахова (1810—1881), в частности такие его произведения, как «В кучерской Академии художеств» (1834; ГРМ). Ученики и последователи Венецианова способствовали своим творчеством укреплению реалистических тенденций в русской живописи.



Г. В. Сорока. Рыбаки. 1840-е гг. Ленинград, Русский музей.

илл. 200 а



К. А. Зеленцов. В комнатах. Конец 1820-х гг. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 200 б

Венециановская школа не была для своего времени единственным помимо Академии художеств очагом художественного образования. В 1802 г. учеником Академии А. В. Ступиным была организована художественная школа в Арзамасе, просуществовавшая вплоть до 60-х гг. В начале 40-х гг. в Москве было учреждено Училище живописи и ваяния, сформированное из существовавшего здесь ранее

рисовального класса. Возникновение всех этих очагов профессионального образования свидетельствовало об активизации художественной жизни России, о растущих эстетических потребностях русского общества. Об усиливающейся общественной значимости русского искусства свидетельствовало и возникновение Общества поощрения художников, основанного в 1820 г. и состоявшего главным образом из представителей дворянской интеллигенции. Задачей общества была активная помощь развитию отечественного искусства и в то же время — пробуждение интереса и любви к искусству в самых широких слоях русской публики. Общество обучало на свой счет молодых людей в Петербургской Академии художеств и за границей, поддерживало художников государственными и частными заказами, организовывало выставки, вело издательскую деятельность.

Наивысшим достижением реалистической живописи в рамках ее общей романтической направленности в 20-е гг. в области пейзажа явилось творчество Сильвестра Феодосиевича Щедрина (1791—1830). Кругом своих тем и исканиями в области художественной формы оно органически связано с общим для всей русской передовой живописи первой четверти 19 в. стремлением к созданию жизнеутверждающих образов, раскрывающих поэтическую красоту реального человека, реального мира.

Сильвестр Щедрин, сын скульптора Ф. Щедрина и племянник пейзажиста Семена Щедрина, окончил Академию художеств в 1811 г., где занимался в ландшафтном классе под руководством М. М. Иванова. Значительное влияние на художника оказал крупнейший русский пейзажист Ф. Я. Алексеев. В 1818 г. Щедрин уехал за границу в качестве пенсионера Академии художеств и поселился в Италии, сначала в Риме, а потом в Неаполе. К числу зрелых и наиболее типичных произведений Щедрина следует отнести «Новый Рим. Замок св. Ангела» (1824; ГТГ) с его вариантами, «На острове Капри» (1826; ГТГ), серию пейзажей окрестностей Неаполя—«Малая гавань в Сорренто» (1826;

ГТГ) и, наконец, многочисленные «террасы»: «Терраса на берегу моря» (1828; ГТГ), «Веранда, обвитая виноградом» (1828; ГТГ) и др. Тема Щедрина — обаяние прекрасной, дышащей покоем и негой природы, близкой и доброжелательной к людям. Его излюбленные мотивы — высокое, светлое, пронизанное солнцем небо, спокойное море в уютных небольших бухтах, величественные линии прибрежных скал, зеленая, просвечивающая на солнце листва виноградных лоз. Пейзажи Щедрина населены людьми — рыбаками, городской беднотой, причем люди эти своими действиями и настроением органически слиты с природой: они ловят рыбу или отдыхают на берегу, их движения неторопливы, позы и жесты просты и естественны. Впервые в истории русского пейзажа человеческие фигуры начинают играть столь активную роль в раскрытии темы произведения.



С. Ф. Щедрин. Новый Рим. Замок св. Ангела. 1824 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 188

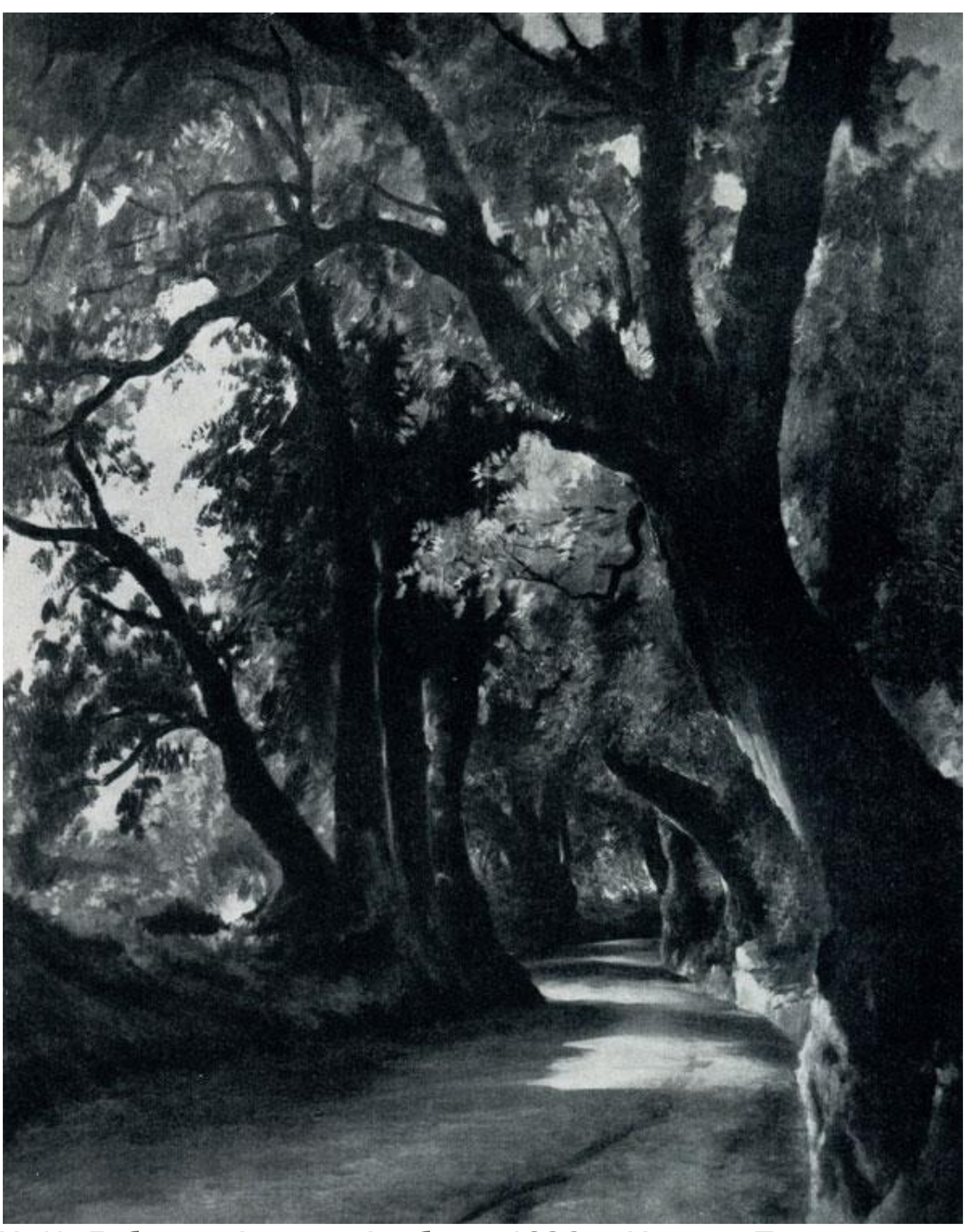


С. Ф. Щедрин. Терраса на берегу моря. 1828 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 189

К числу типичнейших работ Щедрина относится пейзаж «На острове Капри» (1826; ГТГ). В солнечный день у самого берега, в теплой воде, рыбаки неторопливо разбирают сети. Над ними — голубое небо, полное света, с желтовато-сизыми тенями в облаках. Сизые и серебристые тона — отражение неба — лежат всюду. Они в отблесках зеленовато-охристых и голубоватых волн, на камнях; им вторят блики света,

отраженного морем на прибрежных скалах и стенах полуразрушенного каменного дома.



М. И. Лебедев. Аллея в Альбано. 1836 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 201

В поисках средств, позволяющих передать органичность пространства природы, взаимосвязь природы и человека, Щедрин подошел к проблеме пленэра. Он преодолел условность «теплых тонов» пейзажа 18 в., разработав холодную красочную гамму, передающую впечатление воздушной атмосферы. Реалистические искания Щедрина не были в русском пейзаже этого времени явлением случайным и единичным. Щедрину близок его младший современник, рано умерший пейзажист М. И. Лебедев (1811—1837). Его роднит со Щедриным влюбленность в итальянскую природу, пристрастие к простым пейзажным мотивам, стремление обогатить колорит анализом действительных соотношений цвета и света в натуре. Такова его «Аллея в Аль-бано» (1836; ГТГ).

Лирическое восприятие природы, проявляющееся по-разному и в картинах Венецианова и в живописи Щедрина, а также свойственное Венецианову стремление передать своеобразие национального пейзажа характерны и для русской живописи последующих лет. В творчестве ученика Алексеева М. Н. Воробьева (1787—1855), в картинах учеников Воробьева пейзажистов братьев Черенцовых, Григория (1802—1865) и Никанора (1805—1879), документальная точность передачи избранного мотива и четкость перспективного построения пространства в картине, унаследованные от 18 столетия, обогащаются романтическим восприятием традиционных мотивов городского пейзажа (в серии видов Петербурга М. Воробьева) и стремлением уловить красоту среднерусской природы (волжские пейзажи братьев Черенцовых). Романтическая интерпретация природы, нашедшая себе место в творчестве позднего Щедрина и пейзажах М. Воробьева, отчетливо ощутима и в произведениях ученика М. Воробьева, замечательного русского мариниста Ивана Константиновича Айвазовского (1817—1900), чье творчество в основном падает на середину 19 столетия. Он много путешествовал, работал некоторое время в Крыму, объездил Средиземное море. Типичный пример ранней работы художника— романтический «Вид Леандровой башни в

Константинополе» (1848; ГТГ). Его «Девятый вал» (1850; ГРМ) соединяет романтическую патетику с непосредственной реалистической характерностью в передаче бурного моря с гигантскими валами, увенчанными пенистыми гребнями. Реалистическое начало его искусства еще отчетливее звучит в его более поздних работах, относящихся уже к другой эпохе русского искусства.



И. К. Айвазовский. Девятый вал. 1850 г. Ленинград, Русский музей.

илл. 224 а

Подъем национального самосознания сказался и на развитии русской исторической живописи, находящейся и в этот период под особым покровительством Академии художеств. В начале 19 в., особенно в связи с событиями 1812 г., перед русским

искусством, и в частности перед Академией художеств как центром художественной жизни страны, встала задача создания монументальной картины, раскрывающей значительность отечественной истории. В этом направлении работали наиболее видные исторические живописцы этого времени: А. И. Иванов (1776— 1848) и В. К. Шебуев (1777—1855). Ими была широко использована национальная тематика. Сам дух картин этих художников был подчеркнуто патриотическим и гражданственным. Однако их работы далеки от подлинной монументальности. Проявление прогрессивных тенденций в пределах искусства, тесно связанного с Академией художеств, оказалось в это время чрезвычайно ограниченным. Классицизм как эстетическая система, на которой строилась художественная практика академического искусства, теряет для живописи свою былую прогрессивность, становясь тормозящей силой в дальнейшем ее развитии, хотя Академия и сохраняет полностью свое значение школы профессионального мастерства. Характер академической живописи этого времени раскрывается на примере творчества одного из самых видных его представителей — А. Е. Егорова (1776—1851). Прекрасный рисовальщик и педагог, воспитавший русскому искусству целое поколение замечательных художников, Егоров создавал безупречно грамотные, но в большинстве своем холодные и сухие композиции на религиозные темы.

Вторая четверть 19 в. явилась новым этапом в истории русской живописи. В русском искусстве происходит отчетливая локализация двух лагерей — прогрессивного и реакционного.

Обнажение социальных противоречий в стране после восстания 1825 г., напряженная атмосфера назревших исторических сдвигов поставили перед прогрессивно настроенной русской передовой дворянской и разночинной интеллигенцией задачу критического осмысления социальной действительности. Эта задача определила основную направленность передовой социальной и эстетической мысли Эпохи, ее литературы и искусства, лозунгом которых стал критический анализ окружающей действительности, впервые

отчетливо зазвучавший в реалистической литературе конца 30—40-х гг. и в критических работах В. Г. Белинского. Им в 40-х гг. были заложены основы эстетики демократического реализма, важнейшим положением которой была верность искусства действительности.

Роль искусства должна заключаться (и в этом было одно из основных эстетических положений Белинского) в анализе, объяснении, оценке окружающей жизни с позиций передового мировоззрения, с точки зрения защиты интересов народа.

Следует отметить, что развитие реализма в живописи второй четверти 19 в. не было столь прямым и последовательным, как в русской литературе. Последняя, несомненно, открыла широкие перспективы изобразительному искусству этих лет и послужила ему мощной идейной опорой. Однако большинство виднейших живописцев второй четверти 19 в. творчески сформировалось еще в 20-х гг.— начале 30-х гг., то есть в эпоху, когда в условиях жесточайшей политической реакции, наступившей после 1825 г., лишь очень узкий круг прогрессивно настроенной дворянской интеллигенции мог представить себе дальнейшие пути общественного прогресса. Передовые социальные и эстетические идеалы того времени не могли быть ни достаточно отчетливыми, ни иметь широкого общественного резонанса. Большая часть русских художников в эти годы в своих исканиях шла ощупью, собственными путями, приходя часто к противоречивым решениям.

Стремление художников того времени увидеть мир взглядом аналитика, выразившееся в завоевании новой тематики, в достижениях пленэрной живописи, в увлечении натурным этюдом и тому подобных явлениях, сочеталось с тяготением к большим, значительным темам. Эта черта была подмечена еще современниками. Н. В. Гоголь считал, что живопись в начале столетия как бы «рассыпалась на бесчисленные атомы и части» и каждый из этих атомов «постигнут несравненно глубже, нежели в прежние времена...». «Все наперерыв старались заметить тот живой колорит, которым дышит природа»,— замечает Гоголь; художники, обращаясь к

природе, стремятся постичь «все тайное в ее лоне», понять «немой язык пейзажа». Эти открытия «похожи более на опыты или, лучше сказать, записки, материалы, свежие мысли, которые наскоро вносит путешественник в свою книгу, чтобы не позабыть их и чтобы составить из них после нечто целое.. .». И вместе с тем 19 в., по мнению Гоголя, «как бы сам чувствуя свое страшное раздробление», темами своих творений «выбирает сильные кризисы, чувствуемые целой массой».

Действительно, в 30-х гг. появляется множество картин, где художники изображают народы в переломные моменты их истории. Одно за другим создаются колоссальные полотна Брюллова, Бруни, Васина, Иванова; небольшие, но монументальные по замыслу эскизы Ломтева относятся, в сущности, сюда же. Народные толпы мечутся, преследуемые разгневанным роком, ищя защиты у идолов либо вопрошая о спасении своих пророков. Эти темы и образы в основе своей отражали, несомненно, ту общую атмосферу исторических сдвигов, которая ощущалась современниками революционных событий в Европе конца 20—30 гг., и, в частности, предчувствие неотвратимых грядущих социальных перемен, которым была полна русская жизнь середины столетия.

Характерно, что эти поиски большой темы часто шли под знаком романтизма или велись в кругу канонических сюжетов и художественных приемов классицизма. Отдельные достижения того аналитического отношения к социальной действительности, о котором говорилось выше, в большинстве своем еще не находят себе соответствующих форм художественного синтеза, не влияют на создание картин, посвященных исторической теме. В этом сказывается переходный характер русской художественной культуры второй четверти 19 столетия.

В это время по-новому переосмысляется реалистическая основа прогрессивного романтизма, реалистические тенденции в изобразительном искусстве выступают в борьбе как с окончательно потерявшей свое прогрессивное значение

эстетической системой классицизма, так и с элементами романтизма реакционного. Реакционный романтизм в русской художественной культуре 30—40-х гг. с его мистическим характером был тесно связан с мировоззрением реакционных, монархически настроенных дворянских кругов, определявшимся в свою очередь общим кризисом крепостнической дворянской культуры.

Проблематика эпохи отчетливо ощущается в творчестве Карла Павловича Брюллова (1799—1852)—одного из самых значительных русских живописцев тех десятилетий. Брюллов тяготеет к большим, историческим полотнам. Общий замысел их в большинстве своем романтичен, хотя в них есть много и от классицизма. В то же время в его творчестве отчетливо ощутима реалистическая основа; наиболее интересно и последовательно она проявилась в портрете, в наброске, в натурном рисунке. Типичным для своего времени явилось и то, что разрушающие систему академического классицизма реалистические искания развивались у Брюллова на основе высокого профессионального мастерства, явившегося результатом серьезного художественного образования, полученного в той же Академии.

Брюллов родился в семье академика, резчика по дереву и живописца-декоратора. В 1809 г. он был принят в Академию художеств, где занимался в классе исторической живописи. В 1882 г., по окончании Академии, он был отправлен в пенсионерскую поездку за границу, в Италию. В первые же годы жизни в Риме им написаны «Итальянское утро» (1823), «Итальянский полдень» (1828; ГРМ) и «Вирсавия» (1832; ГТГ). Все три раскрывают одну оптимистическую тему — жизнеутверждающую красоту здорового человека, всем своим существом ощущающего радость бытия. Этим Брюллов близок общей направленности живописи первой четверти 19 в. Отчетливо звучит эта тема, например, в «Итальянском полдне». Мастерски передает Брюллов эффект солнечных лучей, пронизывающих листву и виноградную кисть, налитую соком, прослеживает игру света и смягченной рефлексами

тени на смуглой коже итальянки, сохраняя при этом четкость пластических объемов ее обнаженных плеч и полных рук.



К. П. Брюллов. Портрет Ю. П. Самойловой, удаляющейся с бала. 1839—1840 гг. Ленинград, Русский музей.

илл. 210

С темой этих картин в известной мере связан и парадный портрет Брюллова, складывающийся в эти годы. Романтическая приподнятость образа, декоративность общего впечатления, разнообразие композиционных построений, пластическая четкость объемной формы и любовное обыгрывание фактуры предмета — особенности лучших парадных портретов Брюллова. Они типичны и для работ такого рода, написанных позже, по возвращении в Россию. К числу лучших относятся «Всадница» (1832; ГТГ), портреты В. А. Перовского (1837; ГТГ), оба портрета Ю. П. Самойловой (первый — начало 30-х гг., второй —1839—1840; ГРМ). Однако в целом парадные портреты Брюллова деградируют по отношению к этому жанру в 18 в. Образы их лишены той значительности (пусть сословие ограниченной), которая присуща репрезентативному изображению 18 в. Многие парадные портреты Брюллова носят характер чисто внешний, предваряя салонный портрет середины и второй половины 19 столетия.



К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. 1830—1833 гг. Ленинград, Русский музей.

илл. 206

В 1830—1833 гг. Брюлловым была создана большая историческая картина «Последний день Помпеи» (ГРМ), занимающая центральное место в его творчестве. Замысел картины романтичен; трагически неотвратима гибель людей под действием слепых, стихийных сил. Изображен самый момент извержения. Зарево вулкана и свет внезапно вспыхнувшей молнии озаряют мечущуюся в ужасе толпу

людей, ищущих спасения. Кругом рушатся здания, низвергаются со своих пьедесталов статуи. Идея трагичности самого течения исторического процесса была, по-видимому, навеяна общей атмосферой больших исторических сдвигов, царящей в Европе конца 20-х — начала 30-х гг. Именно так понимал картину Герцен, видевший в ней прямую связь с той атмосферой политического гнета, которая воцарилась в России после подавления восстания декабристов.

Как историческая, картина «Последний день Помпеи» была для русской живописи, бесспорно, шагом вперед: объектом внимания художника здесь впервые становятся не отдельная героическая личность, а исторические судьбы целой цивилизации. Художник придерживается исторической достоверности в гораздо большей степени, нежели это свойственно мастерам предшествующего этапа. Однако композиционные каноны и целый ряд свойственных классицизму риторических приемов психологической характеристики, присущая классицизму отвлеченность постановки этических проблем — все это вносит в картину условность и холодность, лишает ее внутреннего единства. Элементы классицизма вступают здесь в противоречие с романтическим характером замысла картины.

Замкнутый и эгоцентрический романтизм автопортрета Брюллова начала 30-х гг., несколько искусственная приподнятость пафоса большинства парадных портретов, драматизм замысла «Последнего дня Помпеи» свидетельствуют о наступлении нового этапа русского романтизма, выражающего уже пессимистические настроения последекабристской эпохи. В то же время в брюлловском романтизме конца 20-х и 30-х гг. звучат отголоски той веры в прекрасную природу человека, которая вдохновляла лучших людей еще в первой четверти 19 столетия. Это ощущается в образах «Последнего дня Помпеи», внутренняя и внешняя красота которых, по мнению современников, звучала сильнее трагизма самой ситуации.



К. П. Брюллов. Гавань в Константинополе. Рисунок. Сепия, карандаш. 1835 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 207



К. П. Брюллов. Горные охотники. Рисунок. Сепия, карандаш. Ок. 1835 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 209

Уже в годы первой поездки в Италию Брюллов открывается как замечательный рисовальщик и акварелист. Очень хороши его акварельные портреты, составляющие вместе с работами П. Ф. Соколова лучшее, что дал русский камерный акварельный портрет первой половины 19 столетия. Портрет В. А. Корнилова на борту брига «Фемистокл» (1835; ГРМ), задуманный в духе лучших парадных портретов Брюллова, прозрачный, легкий и свободный по живописи, обнаруживает блестящее владение техникой акварели. «Прерванное свидание» (ок. 1830, акварель; ГТГ), «Гавань в Константинополе» (сепия, 1835; ГТГ), «Горные охотники» (сепия; ГТГ) рисуют Брюллова как мастера жанровой акварели, легкого путевого наброска. Последние работы отразили впечатления от путешествия по Греции; романтическая экзотика Востока позднее нашла свое выражение в картине «Бахчисарайский фонтан» (1849; Ленинград, Музей А. С. Пушкина) и неоконченном полотне «Турчанка» (1837—1839; ГТГ).

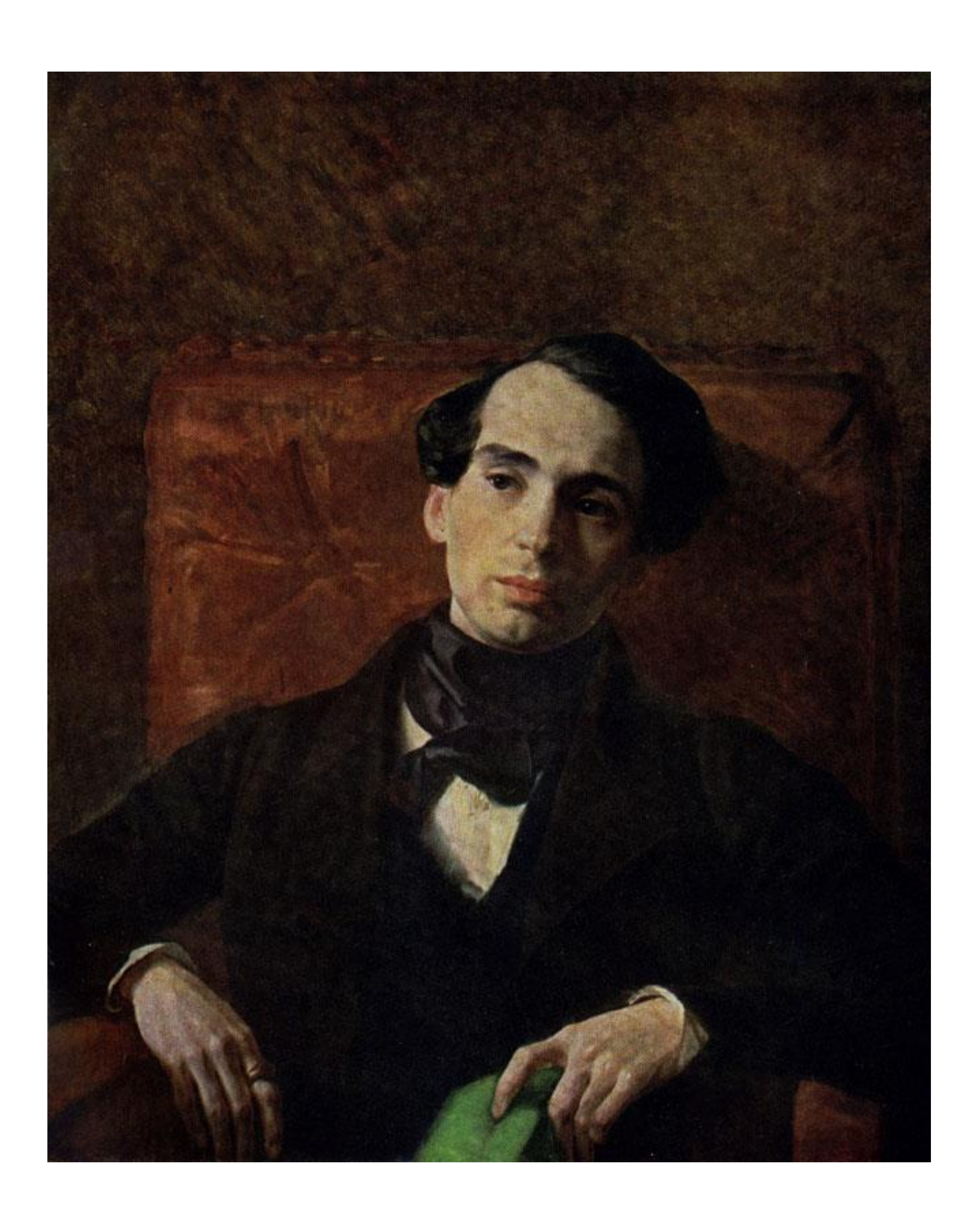


К. П. Брюллов. Турчанка. 1837—1839 гг. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 208

В 1836 г. Брюллов возвратился в Россию. На родине его встретили с триумфом. Он был избран академиком, назначен профессором Академии, на него дождем посыпались

правительственные и частные заказы. Сам Брюллов несомненно тоже испытал творческий подъем, вернувшись на родину. По-видимому, именно результатом последнего был расцвет его портретного мастерства. В это время в творчестве Брюллова развиваются портретные формы, дающие возможность более углубленной характеристики человека.

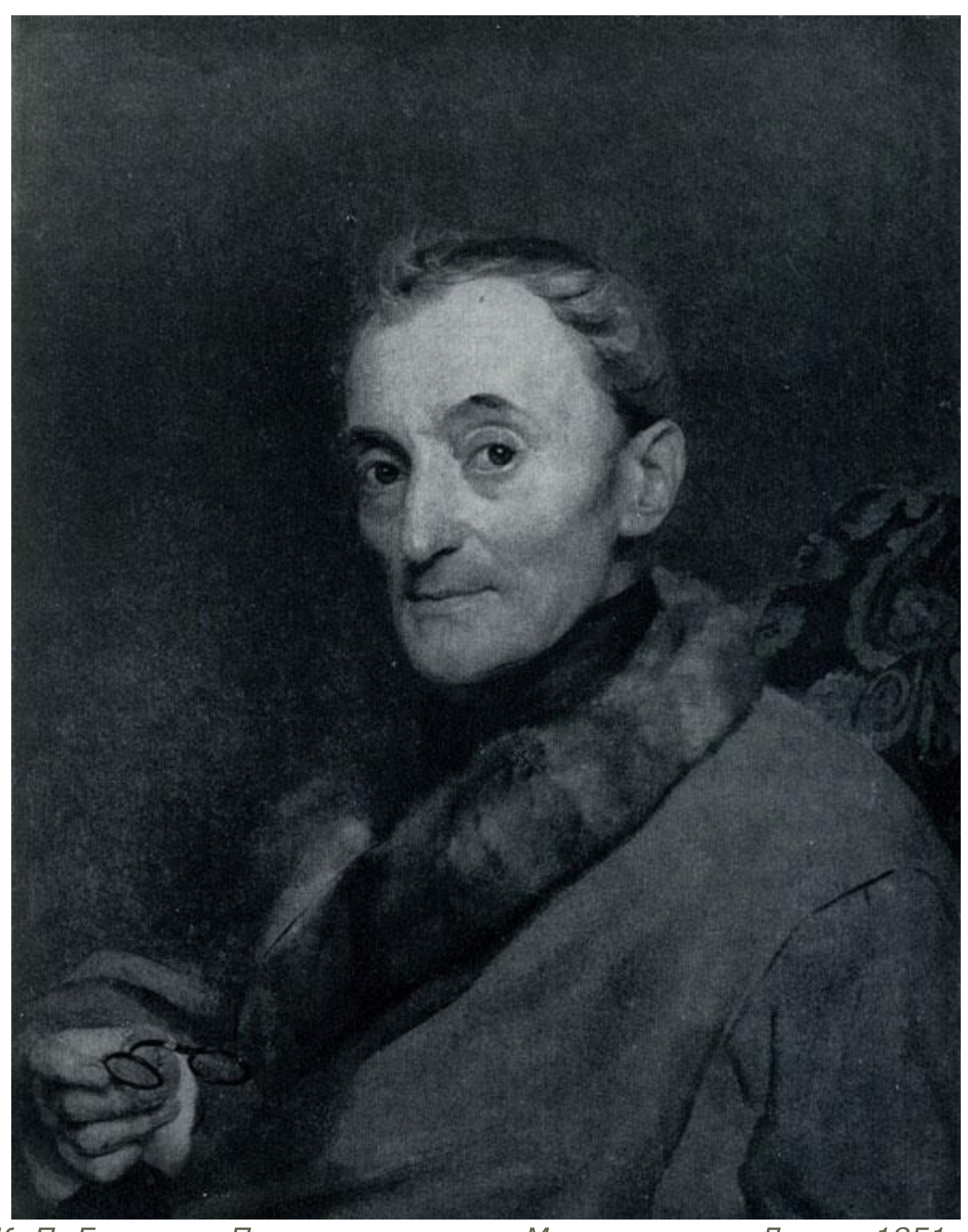


К. П. Брюллов. Портрет А. Н. Струговщикова. 1840 г. Москва, Третьяковская галлерея

илл. стр. 184-185

Брюллов и в эти годы остается в основе своей романтиком. Часто он создает образы людей, живущих напряженной внутренней жизнью, иногда улавливает в них даже борьбу каких-то противоречивых начал, отражая тем самым до некоторой степени тот сложный этап духовного развития, который переживала русская дворянская и разночинная интеллигенция после 1825 г., когда в ее среде происходил процесс вызревания новых социальных и политических идеалов, процесс, усложненный общей атмосферой депрессии, царившей в России в конце 20-х и в 30-х гг. Типичен эффектно написанный автопортрет (1848; ГТГ), задуманный как романтический образ вдохновенного творца, сломленного душевным и физическим недугом. Однако образ художника здесь несколько архаизирован, весь замысел портрета Эклектичен; он исполнен как бы в подражание фламандскому портрету 17 в. В отличие от этого в превосходном портрете А. Н. Струговщикова (1840; ГТГ) сходная тема раскрыта методом реалистическим, путем анализа реальных особенностей модели. Романтические тенденции постепенно уступают в портретах Брюллова объективному взгляду на человека, фиксирующему модель в сумме ее реальных, подчас противоречивых особенностей. Характерные черты этого процесса можно увидеть в портретах Н. В. Кукольника (1836; ГТГ) и поэта В. А. Жуковского (1837—1838; Киев, музей Т. Г. Шевченко). Общий замысел портрета Кукольника, тревожная атмосфера сгущающегося сумрака, многозначительность фона, наконец, эффектное освещение лица — все это создает образ романтического поэта. В то же время в самой позе Кукольника, в нарочитой небрежности прически, во всем его облике чувствуется оттенок позерства и самолюбования, столь присущего этому человеку в действительности. В легкой усмешке, чуть тронувшей его полные чувственные губы, в его взгляде, рассеянном, задумчивом и вместе с тем не лишенном оттенка лукавства и даже хитрости, чувствуется Кукольник-

жуир, доступный низменным страстям, и в то же время Кукольник — остроумный собеседник, восприимчивый и чуткий слушатель, с которым могли делиться своими творческими планами Глинка и Брюллов. Реальный облик человека, раскрытый художником, разрушает оболочку романтического идеала.



К. П. Брюллов. Портрет археолога Микеланджело Ланчи. 1851 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 211

Одновременно Брюллов терпит и ряд неудач. Они касаются главным образом тех его работ, которые он вел по официальным заказам. Все эти начинания либо оставались незаконченными, как огромное полотно «Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году» (1839—1843; ГТГ), либо (как это было с большинством церковных заказов) приводили художника к холодным и надуманным решениям в духе реакционного романтизма. Одним из последних замыслов Брюллова была идея аллегорической картины, раскрывающей мысль о тщете всех человеческих начинаний перед всеразрушающей силой времени.

Болезнь заставила Брюллова в 1849 г. предпринять новую поездку за границу с целью поправить свое здоровье. Здесь были написаны им несколько удачных портретов, в числе которых — портрет итальянского ученого Микеланджело Ланчи (1851; ГТГ), соединяющий в себе многие лучшие черты Брюллова-портретиста: эмоциональность образа, меткость психологической характеристики, насыщенность цветовой гаммы. В 1852 г. в Риме Брюллов скончался.

Педагогическая деятельность Брюллова носила прогрессивный характер. В противоположность старой академической системе он считал, что основа профессионального образования — изучение натуры, хотя и признавал необходимость параллельного изучения произведений классического искусства, которые помогают находить в этой натуре общие закономерности. Среди учеников Брюллова — А. А. Агин, виднейший представитель русской реалистической иллюстрации 40-х гг. 19 в., украинский поэт и художник — реалист Т. Г. Шевченко; советами Брюллова пользовался живописец П. А. Федотов, открывший новую страницу в истории русской реалистической живописи. Существенна была роль Брюллова-педагога и в развитии художественной культуры окраин России.

Во второй трети 19 в. происходит постепенная деградация Академии художеств как административного и идейного центра художественной жизни. В 30-х гг. она была отдана в

ведение министерства двора, под непосредственный надзор императора, а ее президенты стали назначаться из членов царской семьи. Именно у художников, тесно связанных с Академией всей своей творческой и педагогической деятельностью, наиболее стойкими оказываются в это время традиции уже изживающего себя классицизма, и, с другой стороны, именно в их творчестве ярко и полно проявляется реакционный романтизм. Типичный представитель академического искусства этого времени — Ф. А. Бруни (1799—1875), академик и профессор Академии, впоследствии и ее ректор, художник, пользовавшийся большой популярностью в великосветских придворных кругах. Его творчество пропитано тем вымученным искусственным мистицизмом, которым был проникнут самый дух аристократического общества николаевского времени. Ранние работы Бруни еще связаны с искусством первой четверти 19 в. Такова «Смерть Камиллы» (1824; ГРМ)— традиционно академическая, безупречно грамотная, близкая своим гражданским пафосом передовым идеалам начала столетия. Напоминает эпикурейские мотивы русской поэзии 10-х и 20-х гг. и его чувственная «Вакханка» (1828; ГРМ). Однако главная работа художника—«Медный змий» (1820-е гг.—1841; ГРМ)— принадлежит уже целиком следующему этапу. Она написана на сюжет библейской легенды о страшной каре, ниспосланной еврейскому народу, отступившемуся от своего бога. Идея картины Бруни, в сущности, антигуманистична: восставший народ под влиянием животного страха возвращается в состояние рабской покорности своим жрецам. В художественном организме картины Бруни, несмотря на безупречную грамотность рисунка и композиции, много условности: условны театральная расстановка фигур, охристо-зеленоватая гамма картины, нарочитая патетика движений.

Характерное для русской живописи тех лет соединение аналитической разработки новых методов изображения живой действительности с попытками философски осмыслить суть исторических процессов ярче всего выразилось в искусстве Александра Андреевича Иванова (1806—1858). Как и Брюллов, он принадлежит к художникам, определившим

характер русской живописи своего времени. Вдумчивое, необычайно требовательное отношение к собственному творчеству, самозабвенная преданность искусству, глубокая убежденность в необходимости создания искусства нового, «удовлетворяющего требованиям новой жизни»,— вот отличительные черты Иванова.

Александр Иванов родился в Петербурге. Его отец, Андрей Иванов, был профессором Академии художеств. Одиннадцати лет Александр был помещен в Академию, которую окончил по классу исторической живописи. Ученические работы Иванова—«Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (1824; ГТГ) и «Иосиф, толкующий сны в темнице хлебодару и виночерпию» (1827; ГРМ) — говорят о ранней творческой зрелости художника. Он стремится толковать традиционные академические сюжеты по-своему, с возможно большим психологическим правдоподобием и археологической точностью.

По окончании Академии Иванов в 1830 г. отправился на средства Общества поощрения художников в Италию и сразу же погрузился в серьезную, систематическую работу. Там Иванов сближается с некоторыми итальянскими и немецкими художниками, в частности с представителями так называемой «назарейской школы»— Овербеком и другими, в которых его привлекали стремление к темам философского характера, преданность искусству. Однако само искусство назарейцев, его эклектизм и условность, узость его идейного диапазона остались чуждыми Иванову.

Наиболее интересная работа тех лет — картина «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой» (1831—1834; ГТГ). Построенная в принципах русского академического классицизма, она тем не менее отличается от него — и одновременно от искусства назарейцев — глубоким поэтическим чувством и жизненной правдивостью образов маленького Гиацинта и юного Кипариса.

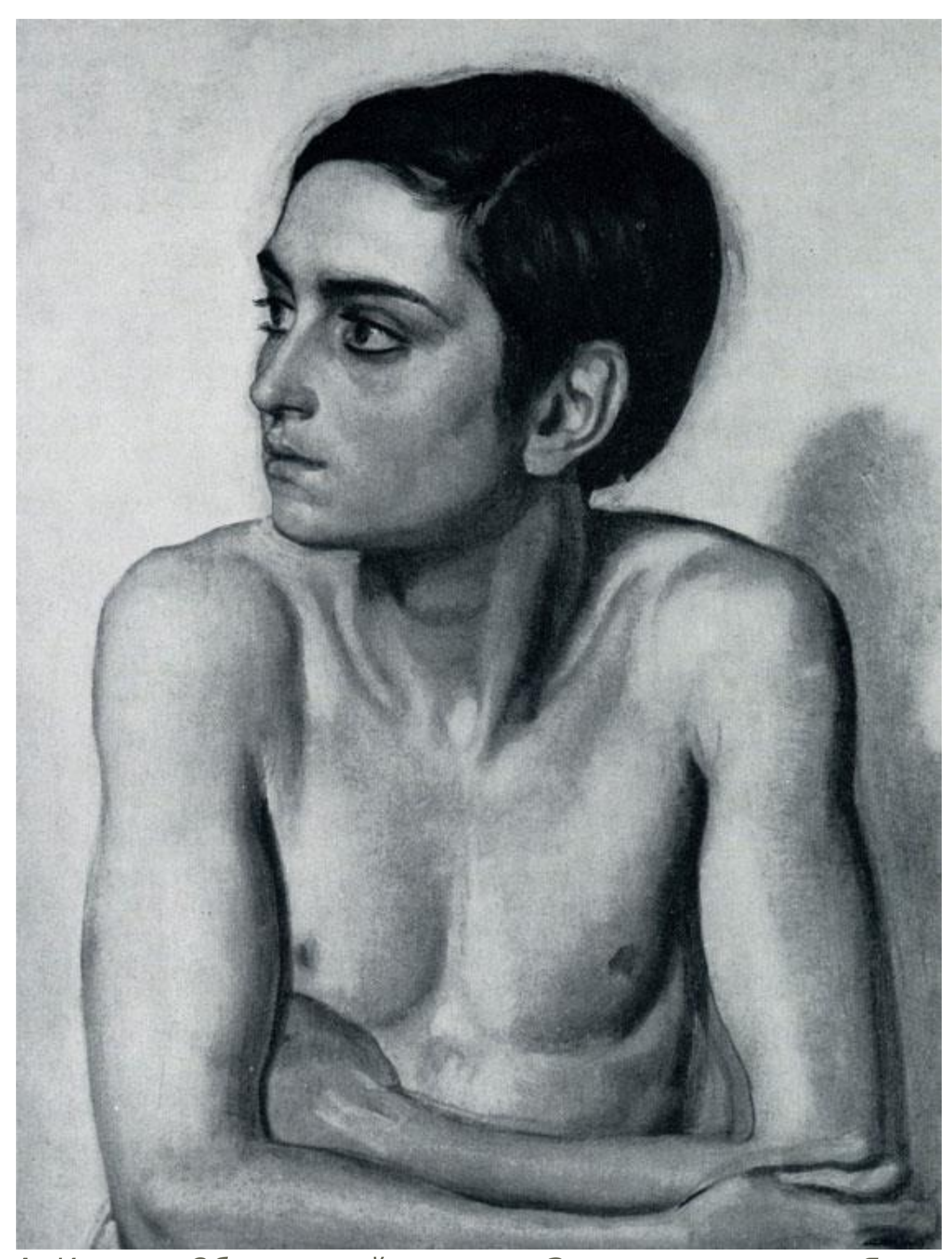
В начале 30-х гг., после длительных поисков темы для большой картины, Иванов наконец остановился на сюжете из

Евангелия, избрав тот момент евангельской легенды, когда Христос впервые появляется перед еврейским народом. Так была задумана композиция «Явление Христа народу» (1837—1857), работа над которой поглотила большую часть творческой жизни художника. Существенно, что Иванов трактовал свою тему не как чисто религиозную, а скорее как философскую и историческую. Картина должна была, по его мнению, выражать самую «сущность христианства». Утверждение христианской религии рассматривалось им как определенный момент истории духовного развития человечества, поднявший Это человечество на следующую ступень нравственного совершенства, исторического прогресса. Народ представлялся Иванову согбенным бременем социального и национального угнетения. Призыв Иоанна должен был, по мысли художника, пробуждать его от «векового безмолвия», освобождать таящееся в глубинах душ «желание свободы и независимости». В этом замысле образ Иоанна, который занимал художника чрезвычайно, приобретал особый смысл. Он в известной мере был одним из вариантов образа пророка — глашатая истины и обличителя, который был распространен в русской прогрессивной литературе первой четверти 19 в. (его наивысшее выражение — пушкинский «Пророк»). В то же время образ Иоанна связан был в представлении художника с идеями высокой, мессианской роли современного художника (в особенности — художника русского) как вождя, призванного направлять общественную жизнь своего народа. Независимо от религиозного сюжета, столь естественно облекающего мысль русского художника первой трети 19 в., картина в конечном счете явилась одним из многочисленных выражений тех мучительных поисков путей дальнейшего культурного прогресса России, которые так типичны для русской интеллигенции 30—40-х гг.

Общая композиция картины сложилась довольно быстро: на первом плане — толпа людей, пришедших слушать проповедь Иоанна и совершить символическое омовение. В центре — Иоанн, направляющий внимание толпы к Христу, чье

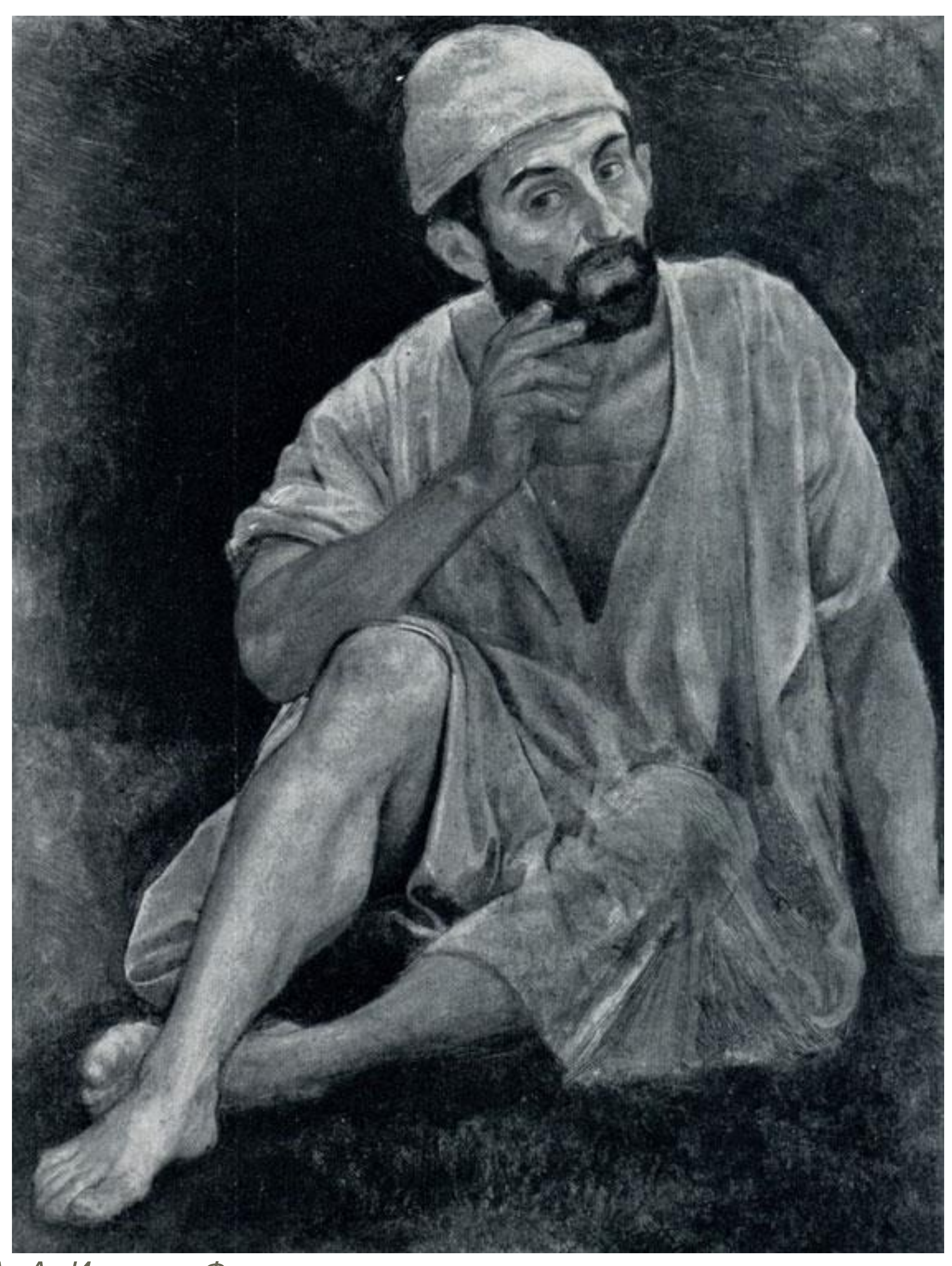
появление вызывает радость, изумление, восторг, недоверие, враждебность.

Для исполнения своего замысла Иванов предпринял колоссальную подготовительную работу. В процессе работы он стремился найти подтверждение каждой своей мысли в беседах с людьми, чей авторитет был для него бесспорен. Так сложилась у него длительная и глубокая дружба с Н. В. Гоголем, дружеские отношения с целым рядом представителей русской интеллигенции.



А. А. Иванов. Обнаженный мальчик. Этюд для картины «Явление Христа народу». 1830—1840-е гг. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 212



А. А. Иванов. Фигура прислушивающегося, сидящего на земле. Этюд для картины «Явление Христа народу». 1830— 1840-е гг. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 213



А. А. Иванов. Подымающийся старик. Этюд для картины «Явление Христа народу». 1830—1840-е гг. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 215

Художник предпринял большое продолжительное путешествие по Северной Италии, задачей которого было изучение венецианских колористов. Он штудирует античные

подлинники в Риме и Флоренции, вдумчиво изучает живопись Леонардо да Винчи и более всего Рафаэля, окончательно отказываясь от эклектических установок академической живописи. Одновременно Иванов систематически работал с натуры. Каждый персонаж в своей будущей картине он стремился возвысить до степени синтетического образа, сочетая для этого изучение памятников классического искусства с изучением натуры. Он писал болотистый пейзаж Кампаньи, напоминающей долину реки Иордан, оливковые рощи, прибрежные камни, наблюдал купающихся, хлопотал о поездке в Палестину. Результатом многолетней работы явилось огромное количество этюдов карандашом и маслом, по своему значению далеко превосходящих ценность вспомогательных материалов. Эти работы — самое высокое достижение русской реалистической живописи первой половины 19 в.



А. А. Иванов. Две головы. Этюд для фигуры раба в картине «Явление Христа народу». 1830—1840-е гг. Ленинград, Русский музей.

илл. 216

В портретных этюдах, разрабатывающих центральные образы картины, Иванов достигает большой глубины и конкретности психологического анализа. Он создает также синтетические образы, суммирующие наблюдения над реальной человеческой природой. В первом случае примером могут служить этюды головы раба (ГРМ) и (ГТГ), дающие

сильное, глубоко человеческое решение образа этого персонажа картины — страдающего униженного человека, которому обещано духовное возрождение.

Весь комплекс изобразительных средств, которыми Иванов оперировал в этих работах, явился откровением в современной ему русской живописи, далеко опередившим современников и предварившим многие искания последующих десятилетий. Убедительный пример — серия пейзажных этюдов и связанных с ними самостоятельных пейзажных работ. Здесь Иванов уходит далеко за пределы непосредственной этюдной подготовки картины.

Иванов аналитически разрабатывает проблему передачи жизни природы, живой взаимосвязи всех ее частей. Проблема живописи на открытом воздухе, затронутая в русском пейзаже еще Щедриным, поставлена была Ивановым со всей серьезностью и глубиной. Примерами пленэрной живописи Иванова могут служить этюды выходящих из воды (ГТГ), где замечательно правдиво прослежено художником богатство реальных цветовых соотношений густой зеленой листвы, блестящей поверхности воды, ярко освещенной солнцем, и мокрого, сияющего рефлексами человеческого тела. Несмотря на всю остроту передачи эффектов яркого солнечного дня, цвет предметов нигде не утрачивает своей естественной насыщенности. Столь же убедительна и «Ветка» (ГТГ), где ощущение бездонного, пронизанного светом воздушного пространства, открывающегося за древесной ветвью первого плана, передается верно и очень точно взятым цветовым соотношением темной зелени листвы, чистой голубизны неба и далеких голубовато-сизых горных склонов покрытых виноградниками. Может быть, наиболее полно пленэрные искания Иванова выразились в поздней по времени серии этюдов, изображающих обнаженных мальчиков на траве, под открытым небом.



А. А. Иванов. На берегу Неаполитанского залива. 1850-е гг.
Москва, Третьяковская галлерея

илл.стр.192-193



А. А. Иванов. Аппиева дорога. 1845 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 214



А. А. Иванов. Пейзаж с дорогой в окрестностях Неаполя. Ок. 1845 г. Ленинград, Русский музей.

илл. 218

Во многих пейзажных этюдах и в особенности в пейзажах, имеющих самостоятельное значение, помимо глубокого изучения взаимосвязи явлений природы отчетливо звучит и стремление к синтетическому восприятию природы как целого, в ее единстве. Таковы, например, пейзажи, представляющие панораму Понтийских болот (1838; ГРМ и ГТГ), «Аппиева дорога» (1845; ГТГ), «Неаполитанский залив у Кастелламаре» (1846; ГТГ), «Монтичелли» («Тиволийские горы»; ГРМ), «Пейзаж с дорогой в окрестностях Неаполя» (ок. 1845; ГРМ) и некоторые другие. Широкие горизонты и лесистые долины, где местами мелькают белые домики селений, плавные и мощные линии далеких горных отрогов, подножия которых окутаны дымкой влажных болотных испарений; пустынная, уходящая вдаль сумеречная равнина, торжественный ритм древних камней, отмечающих путь в глубину, к горизонту, где в

последних лучах солнца раскинулся Вечный город,— во всем этом есть эпическое начало, есть та глубина и значительность, которые характерны для жанра так называемого героического пейзажа, может быть, единственным представителем которого в 19 в. оставался Александр Иванов.



А. А. Иванов. Явление Христа народу. 1837—1857 гг. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 217

Картину, явившуюся результатом этой титанической многолетней работы, можно рассматривать как важный этап в

развитии русской живописи, в частности — живописи исторической. Здесь, так же как и в «Последнем дне Помпеи» Брюллова, впервые в русской исторической живописи в центре внимания художника стоит не индивидуальная историческая личность, а народ, его история, причем эта тема решается Ивановым неизмеримо более глубоко, чем Брюлловым: у Брюллова это была еще толпа — здесь же речь идет именно о народе. Понятие народа у Иванова более широко и вместе с тем более исторически конкретно. В «Последнем дне Помпеи» люди отличались друг от друга скорее темпераментом, характером, степенью духовного благородства — в «Явлении Христа народу» они различны и своим социальным положением, причем это различие выражено в тех конкретных формах, в которых оно должно было, согласно представлениям Иванова, существовать в Иудее начала новой эры. Художник отмечает в толпе римского патриция с его рабом, состоятельных иудеев, римских всадников, надзирающих за порядком, иудейских священнослужителей. Делая одним из центральных Эпизодов в картине момент духовного пробуждения раба, низведенного своим состоянием до положения животного, Иванов в известной мере указывает на социальную природу страданий человека.

В «Явлении Христа народу»—впервые в русской исторической живописи — правдивость передачи исторического облика народа понимается не только как археологическая точность изображения костюмов и утвари, но как воссоздание мироощущения изображаемого народа, его общественных взаимоотношений, его национального темперамента и облика. Беспримерной в русской монументальной картине явилась и степень психологической выразительности ее персонажей.

Наконец в картине очень убедительно звучит новаторское понимание закономерностей колорита. Художник представил действие в рассеянном свете дня, при котором все краски звучат чистым цветом, а глубокие тени отсутствуют,— сам по себе подобный замысел был новым для русской

монументальной тематической картины. Не теряя характерной для русской художественной школы того времени пластической четкости объемов, Иванов достигает замечательной свежести и чистоты цвета. Прекрасно написана в центре картины группа людей в. тени прибрежных деревьев или берег реки слева, где под сенью листвы вода и камни принимают разнообразные зеленые оттенки. Великолепна и группа так называемых «дрожащих» с холодными голубоватыми и сизыми отсветами неба на смуглых телах и теплыми бликами света, отраженного землей.

Однако, несмотря на свои замечательные достоинства, картина не явилась подлинным синтезом тех творческих находок и открытий, которые были сделаны в натурных работах Иванова. Присущее этюдам гуманистическое истолкование духовной жизни человека и реалистическая трактовка всех явлений природы в их взаимосвязи далеко выходили за рамки того идеалистического представления об историческом процессе, которое было свойственно Иванову, как человеку своего времени. Свести в законченное художественное целое реализм этюдов Иванова теми средствами, которыми располагал русский художник 30—40-х гг., прошедший школу академического классицизма, оказалось невозможным. Те новые методы живописного обобщения, которые найдены были Ивановым, например, в самостоятельных пейзажных работах, по-видимому, не выкристаллизовались еще в его собственном творческом сознании достаточно отчетливо. Картине присущи внутренние противоречия. В толпе недостаточно ощущается то внутреннее единство, которое при всем различии мироощущения собравшихся здесь людей должно было бы возникнуть в момент общего потрясения. Отдельные группы людей воспринимаются несколько изолированно, самодовлеюще. Пластическая выразительность фигур большей частью кажется сильнее их психологической выразительности.

К концу 40-х гг. в мировоззрении и творчестве Иванова наступил перелом, происшедший, по его собственному утверждению, в большой мере под влиянием современных

политических событий (в числе которых, по-видимому, была и революция 1848 г.). Несомненно, впрочем, что этот перелом назревал постепенно, исподволь. Именно в эти годы у Иванова окончательно кристаллизуются мысли о необходимости создания нового искусства, тесно связанного с современностью, оснащенного передовыми достижениями современной науки, в частности философии и истории. Его картина, замысленная на ином, уже пройденном этапе исторического развития русского общества, теперь не кажется ее создателю отвечающей истинным требованиям момента. За разрешением вопроса о путях дальнейшего развития искусства он обращается к Герцену. Герцен, Огарев, Сеченов — вот люди, которые становятся для него авторитетами. Позже он обращается к Чернышевскому. Его одушевляла цель — могущество искусства «приспособить к требованиям времени и настоящего положения России». Несомненно, что именно стремление Иванова к созданию искусства, призванного преобразовать жизнь, позволили Чернышевскому ощутить в нем единомышленника, достойного представителя своей эпохи и одновременно—«человека будущего».

Новые искания Иванова — до некоторой степени — нашли свое выражение в серии акварельных эскизов монументальных росписей или картин на библейские и евангельские темы, задуманных Ивановым для специального общественного здания. По мысли художника, весь комплекс росписей в конечном счете должен был служить историко-просветительным и воспитательным целям; иными словами, речь шла о создании монументального искусства широкого общественного звучания. Замыслам художника, естественно, не суждено было осуществиться; тем не менее подготовительные эскизы к этим росписям представляют собой самостоятельную художественную ценность.

Иванов стремился здесь проникнуть в сущность отдельных религиозных систем, в психологическую природу религиозного чувства вообще, осмыслить все это с точки зрения современной ему науки. По существу, эти искания художника были одним из выражений общего для европейской культуры

середины 19 столетия стремления переосмыслить традиционную христианскую догматику с точки зрения рационалистического мышления. Система преданий Библии и Евангелия трактована Ивановым как мифология древнееврейского народа, тесно связанная своими образами и сюжетами с мифотворчеством других народов древнего мира, отражающая историю духовных исканий человечества и в известной мере его реальную жизнь. Заметки, оставленные художником, свидетельствуют о том, что глубина понимания Ивановым природы религиозного мифа позволила ему ощутить мифологические образы как выражение потенциальных духовных и физических возможностей человека, как своеобразный идеал, к которому устремлялись помыслы древних.

Действительно, образы небольших акварельных эскизов полны замечательной значительности. Герои библейских легенд — Моисей, Захария, Авраам — мощные бородатые старцы в простых и величественных одеждах — предстоят перед верховным божеством и его вестниками с достоинством, бестрепетно, подчас как равный с равным, склоняясь лишь перед высшей мудростью, исходящей из их уст («Моисей перед богом, читающим ему заповеди на скрижалях», ГТГ; «Архангел Гавриил поражает Захарию немотой», ГТТ; «Три странника возвещают Аврааму о рождении Исаака», ГТГ). Решительные линии рисунка, дающего лишь общую, хотя и четкую характеристику формы, лаконичность цветовых сочетаний, смелые контрасты ближних и глубинных планов подчеркивают это ощущение величавой простоты и внутренней силы и значительности. Это усиливается еще необычностью решения световых эффектов, вообще играющих очень большую роль в эскизах. В узкой улочке предместья восточного города, зажатой между глухими глинобитными стенами, с песнями и плясками движется толпа полуголых пастухов, оповещающих о рождении Христа. Им в спину бьют лучи розового, фантастического света, исходящего от горизонта, изнутри «вертепа», от яслей младенца. Композиция строится из глубины, от источника света, прямо на зрителя, свет как бы движет вперед толпу пастухов. Именно его лучи,

кажется, рождают это движение толпы; решение необычайно смелое для выученика петербургской Академии начала столетия («Славословие пастухов»; ГТГ). В контрасте горячего света высокого светильника и холодного сияния луны, разлитого над городом, рисуется сцена между Христом и Никодимом («Христос и Никодим»; ГТГ). Фигуры Захарии и архангела окутаны таинственным свечением розовато-желтого дыма храмовых курильниц («Архангел Гавриил поражает Захарию немотой»).

«Библейские эскизы» явились в большой мере следующим этапом на пути развития Иванова как исторического живописца. С еще большей глубиной понимания и знанием предмета воссоздает Иванов здесь не только характерные обычаи, одежду и утварь древневосточных народов, но и самый их исторический облик, национальные особенности склада их характера, их мироощущение, их религиозные и эстетические представления. Он приступает к серьезному изучению археологии классического Востока (Египет, Финикия, Ассирия и Вавилон), консультируясь с учеными-археологами, достигая в этой области уровня последних выводов современной ему исторической науки.



А. А. Иванов. Давид перед Самуилом. Верхняя часть эскиза «Призвание Давида на царство». Из цикла «Библейские эскизы». Акварель, карандаш. 1850-е гг. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 219



А. А. Иванов. Архангел Гавриил поражает Захарию немотой. Из цикла «Библейские эскизы». Акварель, белила, карандаш. 1850-е гг. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 220



А. А. Иванов. Три странника возвещают Аврааму о рождении Исаака. Из цикла «Библейские эскизы». Акварель, карандаш. 1850-е гг. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 221

В этих рисунках и акварелях Иванов подходит к созданию нового метода построения картины. Взамен композиции классицизма, построенной в основном по принципу равновесия масс в условно ограниченном пространстве, Иванов выдвинул идею композиции, организованной в

соответствии с логикой психологической коллизии действия, с учетом реального многообразия пространственных отношений в природе. Новаторская сущность эскизов заключается в большой мере именно в этой их особенности.

Эпизоды Ветхого и Нового завета трактованы здесь часто почти как реальные сцены из жизни древнего народа. Вот возле блюда с едой, поставленного на куске расстеленной на земле ткани, расположились усталые босые путники. Их угощает седой старик в грубой одежде, с пастушеским посохом в руках. Вокруг — кочевые шатры, палящее солнце, женщины, готовящие на очагах пищу... Так представил художник пророчество Аврааму о рождении Исаака. Однако Иванов не спускается до мелочной жанровой обыденности. Его герои вместе с тем, как уже говорилось выше, выражают представление Иванова о глубокой внутренней значительности духовного мира человека.

В бурном темпе ритуальных плясок, в экстатических предстояниях перед божеством, в характерных народных сценках у дверей храмов, между кочевыми шатрами, на городских площадях, где собираются старейшины,— во всем чувствуется стремление художника проникнуть в самую сущность исторического облика древнего народа. Величественные крылатые гении в иератических позах, с ассирийскими «перистыми» крыльями, своеобразный рисунок и ритм торжественных шествий, молитвенно воздетых рук — во всем ощущается желание раскрыть специфику образного мышления той эпохи. Такой глубины проникновения в историческую тему не знала русская, да и не только русская, живопись до Иванова.

Иванову не удалось создать искусство, которое, согласно его собственным замыслам, совершенно отвечало бы требованиям настоящего момента развития русской общественной жизни. В числе этих требований уже в 40-х гг. прежде всего входило критическое отражение социальной действительности. Однако это ни в коей мере не умаляет ценности творческого наследия Иванова.

Присущее русскому искусству 1830—1840-х гг. стремление найти в монументальных, обобщенных образах выражение чувств и мыслей, порожденных глубокими историческими сдвигами в общественной жизни первой половины 19 столетия, Иванов выразил убедительней и ярче, чем какой-нибудь другой русский художник. Гуманистическое содержание созданных им образов, новаторский характер его художественного метода явились вершиной развития русской живописи конца 18 — первой половины 19 в., принадлежа также к числу наиболее значительных явлений современного ему общеевропейского искусства.

Одновременно с Брюлловым, но гораздо глубже Иванов обратился к теме исторической судьбы народа. Именно эта тема будет впоследствии одной из центральных для русской живописи 70—80-х гг. В работах Иванова зарождается «хоровое начало», то есть стремление передать внутреннюю жизнь народной массы, толпы, которое критика отмечала впоследствии как одну из основных тенденций искусства демократического реализма.

Задача критического осмысления русской общественной жизни в форме непосредственного, прямого изображения и оценки ее отрицательных сторон была решена сатирической книжной графикой 40-х гг. и жанровой живописью П. А. Федотова. В том же направлении шло и развитие русской иллюстрации 40-х гг., находящейся под прямым воздействием русской реалистической художественной литературы — Н. В. Гоголя и писателей «натуральной школы». Наиболее талантливый из графиков 40-х гг.— Александр Алексеевич Агин (1817—1875). Центральное произведение Агина — его рисунки к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя (40-е гг.). Особенно удачны образы главных героев. Агин раскрывает в действующих лицах поэмы их моральное уродство, пустоту и паразитичность их существования.

Любопытен и образ капитана Копейкина, беспомощно ковыляющего на своей деревянной ноге по лестницам и передним всяческих «значительных» особ. В

противопоставлении его фигуры бездушным сановным чиновникам и их чванливым подчиненным нашла свое выражение мысль о глубоких классовых противоречиях николаевской эпохи. Значение русской сатирической иллюстрации 40-х гг. для своего времени заключалось и в том широком общественном резонансе, который она имела в силу своей массовости. На страницах книг, сборников и журналов, в отдельных листах и альбомах она пропагандировала принципы реалистического искусства.

В творчестве Павла Андреевича Федотова (1815—1852) русская реалистическая жанровая живопись вступила в новый период своего развития. От утверждения повседневной жизни как достойного объекта изображения, от выявления ее поэтической сущности она перешла к критическому осмыслению этой жизни. Федотов создал тип жанровой картины, все изобразительные средства которой направлены на раскрытие внутренних противоречий социальной действительности.

Федотов родился в Москве в семье отставного военного. К искусству он обратился не сразу: этому предшествовал долгий период военной службы. Параллельно службе, протекавшей в Петербурге, Федотов несколько лет занимался в вечерних классах Академии художеств, много рисовал с натуры. К концу 30-х — началу 40-х гг. относится целый ряд рисунков Федотова, исполненных чаще всего сепией. Уже в них художник сатирически изображает нравы большого города, показывая то купечество, то мир чиновников, то дворянское семейство, то холостую компанию офицеров. Характернейшие листы этой серии — «Передняя частного пристава накануне праздника» (акварель, 1837), «Следствия кончины Фидельки» (сепия, 1844). Иногда в этой сатире звучат трагические нотки — таковы сепии «Старость художника» (1844), «Мышеловка» (1846) (все в ГТГ). Первая изображает бедствия семьи пожилого и больного художника, вторая — живущую в страшной бедности молодую швею, которую соблазняет подарками сводня.

Первой значительной работой Федотова была небольшая картина «Свежий кавалер» (1846; ГТГ) — сатирическое изображение полнейшего нравственного и духовного ничтожества чиновничьего мира Петербурга и Москвы 40-х гг. Здесь представлена оживленная перебранка между чиновником, только что поднявшимся с постели после пирушки, и его кухаркой, развязной молодой женщиной. Во всем облике этого заспанного, неряшливо одетого в рваный халат человека со свежеполученным орденком на груди — неописуемая смесь чванства и ограниченности.

Федотову присуща точность социальной характеристики героя. Каждая мелочь в хаосе раскиданных после попойки вещей отмечает какую-нибудь типичную черту Этого молодого чиновника как представителя определенного общественного слоя. Примером может служить валяющийся под стулом томик сочинений Фаддея Булгарина. Известный реакционный беллетрист пользовался широкой популярностью как раз в среде крайне необразованного, монархически настроенного николаевского чиновничества. В картине дан оживленный «диалог», в котором персонажи, активно противодействуя друг другу, как бы вскрывают сюжет изнутри, показывают оборотную сторону явлений жизни. Этот прием станет для Федотова одним из излюбленных. Аксессуар, указывающий ранее, в жанровой живописи первой половины столетия, на характер жизненного окружения человека, теперь помимо

Этого начинает играть роль его обличителя.



П. А. Федотов. Сватовство майора. 1848 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 222 б

Главное произведение Федотова — картина «Сватовство майора» (1848; ГТГ), изображающая сцену приема жениха-офицера купеческим семейством.

Здесь подмечено одно из характернейших явлений русской жизни 40-х гг. — стремление части купечества подняться на общественной лестнице ступенью выше и, с другой стороны, желание многих представителей разоряющегося дворянства поправить свои дела выгодной женитьбой.

Окончательной завершенности достигает в этой картине художественное мастерство Федотова. В действиях изображенных людей, в выборе характерных аксессуаров нет той нарочитости, которая была еще в «Свежем кавалере» и большей части выполненных ранее рисунков. Действующие лица разбиты на группы, каждая из которых выполняет какую-либо определенную роль в раскрытии замысла, и в то же время все они умело подчинены единому сюжетному и композиционному целому. Мастерски прослежены Федотовым все богатство игры цветовых рефлексов в переливающемся, плотном шелке платья купчихи, тонкие сочетания серого и розового в воздушном наряде дочери. Великолепно написана бронзовая люстра, чуть мерцающая в полумраке. В той увлеченности, с которой Федотов воссоздает все свойства изображенных предметов, в том, что он, высмеивая жеманство купеческой дочери, замечает все же ее миловидность, проявляется все та же любовь к реальному облику окружающей жизни, которая была свойственна живописцам первой четверти 19 в. Критическое осмысление действительности не мешает Федотову остро чувствовать ее пластическую и живописную красоту.



П. А. Федотов. Вдовушка. 1851 г. Москва, Третьяковская галлерея

цв. илл. стр. 200-201

В работах Федотова 50-х гг. усиливается трагический оттенок раскрытия жизненных противоречий, который ощущался еще в некоторых его ранних сепиях. Характерные примеры—«Вдовушка» (1851; Иваново, Областной музей) с ее многочисленными вариантами и особенно картина «Анкор, еще анкор!» (ок. 1851; ГТГ). Первая (в варианте ГТГ) изображает молодую вдову, только что потерявшую мужа. Красивая, с нежным овалом лица и стройной шеей женщина стоит, опустив голову и беспомощно опершись на крышку комода, в позе человека, безучастного ко всему окружающему. Сгустившиеся зеленоватые сумерки, крохотный огонек свечи, горящей в глубине комнаты, усугубляют ощущение одиночества и безнадежности.

Сопоставление различных по времени вариантов «Вдовушки» позволяет утверждать, что раз от разу Федотов стремился усилить внутреннюю одухотворенность и внешнюю красоту своей героини. Тяготение к лирическим женским образам ощущается и в маленьких живописных портретах Федотова, которые он писал в течение всей своей жизни, параллельно работе над сатирическим рисунком и жанровой картиной. Примером могут служить портреты девушек из семьи Жданович (ГРМ). Эти тенденции сближают Федотова с тем стремлением утвердить положительное, прекрасное в окружающей действительности, которое было свойственно живописи первой четверти 19 в.



П. А. Федотов. Портрет Н. П. Жданович. 1849—1850 гг. Ленинград, Русский музей.

илл. 222 а



П. А. Федотов. «Анкор, еще анкор!» Ок. 1851 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 223

Маленькое, как всегда у Федотова, полотно неоконченной картины «Анкор, еще анкор!» представляет зрителю будни офицера николаевской армии, отбывающего службу в каком-то глухом углу России. Бессмысленность и бесцельность существования этого человека, убивающая в нем всякое живое чувство,— вот тема картины, осуждающей губительное влияние, которое оказывала на человека система

николаевской военщины, столь хорошо знакомая Федотову по собственному опыту. Расслабленная поза лежащего ничком на лавке офицера, красный, горячечный свет одинокой свечи создают ощущение безысходного одиночества и пустоты существования. Очень выразителен пейзаж, чуть видный в окне: снежные сугробы под холодным лунным светом, полузанесенная снегом изба со светящимся красным окошком. Он создает впечатление совершенной оторванности Этого угла от всего остального мира.

Стремление открыть отрицательную сущность данного социального явления поставило Федотова перед задачей выявить внутреннюю трагичность в обыденном, внешне безобидном моменте, лишенном даже сюжетного действия. Федотов раскрывает смысл происходящего, используя все средства своего искусства: активную роль играют в этих картинах не только позы и жесты действующих лиц, но и характер пространства комнаты, колорит и т. п. Все компоненты произведения наделены силой большого эмоционального воздействия.

По сравнению со «Свежим кавалером», со «Сватовством майора» эти работы представляют собой новый этап развития Федотова-жанриста. Несколько нарочитая режиссура его картин 40-х гг. сменяется здесь более органичным объединением всех компонентов в едином эмоциональном звучании. Художник ищет путей образного выражения темы.

Поставив своей задачей раскрыть социальную действительность в ее противоречиях, в ее многогранности, Федотов пришел к новому типу жанровой картины. Персонажи его сопоставлены один с другим в активном противодействии, что позволяет вскрыть явление в его противоречиях. Сюжеты его динамичны, действие развертывается во времени, в пространстве. Федотов ввел в русскую жанровую живопись целый ряд изобразительных средств и приемов, предопределивших некоторые основные принципы построения жанровой картины в живописи критического реализма, расцвет которого падает на вторую половину 19 столетия.

Искусство России с 60-х до 90-х годов 19 века

Г. Горина (живопись и графика); И. Шмидт (скульптура и архитектура)

Вторая половина 19 в. была порой расцвета русской демократической культуры. Научные открытия Д. И. Менделеева, И. М. Сеченова, К. А. Тимирязева, Н. И. Пирогова, поэзия Н. А. Некрасова, романы Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, социальная сатира М. Е. Салтыкова-Щедрина, музыка П. И. Чайковского и М. П. Мусоргского, картины И. Е. Репина и В. И. Сурикова обогатили мировую культуру. Расцвет науки и искусства был обусловлен общественным подъемом, порожденным своеобразием исторического развития России в эпоху подготовки и вызревания буржуазно-демократической революции.

В 1882 г. К. Маркс и Ф. Энгельс в предисловии ко второму русскому изданию «Манифеста Коммунистической партии» писали, что «Россия представляет собой передовой отряд революционного движения в Европе» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 19, стр. 305.*). Острая социальная борьба накладывала свой отпечаток на формирование общественных и художественных идей, на развитие культуры и искусства. В условиях того времени передовое искусство могло плодотворно развиваться лишь в форме критического реализма. Критический реализм художников-демократов противостоял идеологии буржуазно-помещичьего общества. В эту эпоху ни одна страна не знала такого бурного расцвета реалистического искусства, отражавшего интересы широких народных масс.

Этим объясняется и особая роль России в европейской духовной культуре того времени. В русской демократической художественной культуре нашел наиболее полное и последовательное воплощение принцип критического реализма, характерный для прогрессивного европейского искусства 19 в.

Борьба с идеалистической эстетикой за новое содержание искусства, за его активное вторжение в жизнь была первоочередной задачей передовой эстетической мысли. Развивая идеи Белинского и Герцена об искусстве как правдивом отображении действительности, о его активной общественной роли, Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов сформулировали новые принципы боевой материалистической Эстетики, которые явились теоретической базой демократического русского искусства пореформенного периода. В своей знаменитой диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) Чернышевский выступил с развернутой критикой идеалистической эстетики, се основного тезиса о превосходстве искусства над жизнью. «Прекрасное — есть жизнь; прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь такою, какова она должна быть по нашим понятиям»—главный тезис Чернышевского.

Вера в народ, в конечную победу справедливых социальных порядков, особое внимание к психологии новых героев — борцов за правду, за свободу — характерные черты передовой эстетики. В своих литературно-критических статьях Чернышевский и Добролюбов поднимали вопросы, волновавшие писателей и художников демократического направления. Их борьба за реализм и народность литературы и искусства была неразрывно связана с борьбой за революционное преобразование жизни. Добролюбов писал: «О значении и таланте писателя или художника следует судить по тому, как широко он охватывает различные стороны жизни, сколь глубоко раскрывает сущность изображаемого явления». Ибо простое воспроизведение действительности — это низшая ступень искусства: истинный художник должен раскрывать «связь отдельного факта со всей обстановкой нашей жизни». Эстетика Чернышевского и Добролюбова явилась теоретическим обобщением художественной практики, в первую очередь достижений русской литературы. Она была высшим этапом в развитии материалистической демократической эстетической мысли домарксовского периода.

Русские художники второй половины 19 в. воспитывались на учении и эстетике революционных демократов, пламенных статьях Белинского, Чернышевского, Герцена, гражданственной поэзии Некрасова. Они боролись за жизненную правду, простоту и доступность искусства широкому демократическому зрителю. Художники на первый план выдвинули моральную сторону искусства, его гражданский смысл. «Писать без цели и надежды на пользу решительно не могу»,— говорил великий Толстой, только вступая в литературу. И эти слова очень характерны для эпохи 60-х гг., эпохи просветителей, революционных демократов. Прогрессивные писатели группировались вокруг журналов «Современник» и «Отечественные записки», композиторов объединил кружок М. А. Балакирева, вошедший в историю под именем «Могучей кучки». Общая задача борьбы с самодержавным строем, борьбы за реализм, народность и национальную самобытность порождала взаимное влияние и взаимное обогащение литературы, живописи и музыки. Прогрессивная линия развития изобразительного искусства была органически связана с утверждением демократических идеалов.

Передовые художники вели непримиримую борьбу с официальным придворным искусством, со всей рутинной системой Академии художеств, с ее омертвевшими канонами, «гипсовыми идеалами», приверженностью к далеким от жизни темам, а также с салонной красивостью произведений художников, модных в «высшем свете». Однако, говоря об Академии художеств в эти годы, следует разграничивать две стороны ее деятельности. Академия продолжала давать ученикам серьезные профессиональные знания в области рисунка, композиции, пластической анатомии. Но, являясь официальным бюрократическим учреждением, Академия направляла художественную жизнь в интересах господствующих классов, ожесточенно боролась против демократического искусства, препятствуя художникам овладеть высотами реалистического мастерства, то есть способностью не только профессионально грамотно работать,

а творчески ярко раскрывать жизнь, создавать для Этого соответствующий эпохе художественный язык.

Реакционная сущность идейных позиций Академии привела к событию, которое вошло в историю русского искусства как «бунт четырнадцати». В 1863 г. сильнейшие ученики (*Б. Б. Вениг, А. К. Григорьев, Н. Д. Дмитриев-Оренбургский, Ф. С. Журавлев, А. И. Корзухин, II. Н. Крамской, К. В. Лемох, А. Д. Литовченко, К. Е. Маковский, А. И. Морозов, М. И. Песков, Н. С. Шустов, Н. П. Петров; к перечисленным живописцам присоединился скульптор В. П. Крентан.*) отказались участвовать в конкурсе на Большую золотую медаль, когда Совет Академии отверг их стремление к свободному выбору темы и всем предложил писать картину на сюжет из скандинавских саг—«Пир в Валгалле». Такой сюжет не мог вдохновить художников, которые мечтали своим искусством служить народу. Не могла их удовлетворить и вторая заданная тема—«Освобождение крестьян», верноподданнически трактованная академическим Советом. Это был первый организованный протест молодых художников против рутины Академии, против самодержавной политики в области искусства. Он был расценен как противодействие начальству, и за художниками установили негласный полицейский надзор как за людьми «неблагонадежными».

По выходе из Академии «протестанты» организовали Артель художников, стали вместе жить и работать по образцу коммун, описанных в романе Чернышевского «Что делать?». Душой и организатором дела был И. П. Крамской. Артельная форма организации, носящая утопически-народнический характер, была чрезвычайно популярна в тс годы среди передовой интеллигенции. Однако она находилась в противоречии с реальными историческими условиями. В 1870 г. Артель распалась. Вскоре все передовые силы русского искусства объединило Товарищество передвижных художественных выставок.

С «выходом четырнадцати» авторитет Академии был значительно подорван. Идеалистический принцип превосходства искусства над жизнью пагубно сказался на ее педагогической системе. Большую роль в подготовке художественных кадров во второй половине прошлого века

сыграло Московское Училище живописи и ваяния (*В 1865 г. при Училище создается архитектурное отделение (на основе Архитектурного училища при дворцовой конторе), что было окончательно утверждено Уставом 1866 г. С того времени оно именуется Московским Училищем живописи, ваяния и зодчества.*). По своему составу и положению (Училище пользовалось лишь незначительной материальной помощью правительства) оно было гораздо более демократичным, чем находившаяся в ведении царского двора Академия художеств. Училище широко открывало двери для беднейших сословий. В 40—50-х гг. здесь обучались П. М. Шмельков, А. К. Саврасов, И. И. Шишкин, В. Г. Перов, позднее Н. В. Неврев и другие художники, которые сыграли очень существенную роль в развитии национального реалистического искусства.

Итак, 60-е гг. явились началом нового, значительного этапа развития русского искусства. Прямое обращение к реальным условиям общественной жизни, подчеркивание познавательной и воспитательной роли искусства определили расцвет социально-бытового жанра в соответствующей ему станковой форме живописи. Жанровая картина, непосредственно отражавшая современность, проникнутая боевым гражданским пафосом, заняла в 60-е гг. главенствующее место.

Велики были и успехи реалистического пейзажа. В нем, как и в жанровой картине, утверждалась национальная демократическая тема; в поэтически прочувствованных мотивах близкой человеку природы звучали скорбные нотки. Историческая живопись не имела для художников-шестидесятников первостепенного значения, но и в ней делались первые шаги по пути реализма. К концу десятилетия складывается новый тип портретного искусства.

Живопись оказывала непосредственное воздействие на станковую скульптуру, в ней также наблюдалась тяга к жанровым мотивам и развернуто-повествовательному раскрытию сюжета. Для развития же монументальной скульптуры и архитектуры в эпоху кризиса самодержавно-крепостнического строя условия были крайне неблагоприятны.

* * *

Задачам демократического искусства в те годы более других видов отвечала живопись и графика. Так же как и во французском искусстве эпохи революций 1830 и 1848 гг., демократические тенденции в русском искусстве ранее всего проявились в графике, в карикатурах сатирических журналов, тесно связанных с обличительной литературой и публицистикой. «Упорство в преследовании общественных аномалий» было основной целью журнала «Искра». На страницах «Искры» и «Гудка» можно было видеть изображения министров, балансирующих на канате между крепостниками и буржуазией, взяточников-чиновников, самодуров-купцов, продажную прессу. Редактора и главного художника «Искры» Н. А Степанова высоко ценил Добролюбов. Революционные демократы придавали сатире особое значение, называли ее союзницей публицистики и политики.

По цензурным соображениям в печатной графике часто приходилось прибегать к иносказанию. Стиль рисунков во многом определялся требованиями доступности широкому кругу читателей, быстроты и легкости воспроизведения оригинала в печати. Главная нагрузка падала на сюжет, его смелый и неожиданный поворот, обнажающий скрытый от поверхностного взгляда смысл рисунка. Художники часто использовали контраст образов, несоответствие внутренних данных человека и занимаемого им положения в обществе. Обычно художники давали быстрые контурные рисунки. Существенную «поясняющую» роль в карикатурах играл текст. Тематика печатных и станковых рисунков 60-х гг. очень разнообразна. Ни один из художников-графиков этого времени не выступал в качестве стороннего наблюдателя жизни. Правда, ни один из них не достигал и политической глубины и силы художественного обобщения социальной сатиры Домье. Это объясняется не только степенью талантливости художников, но и тем, что исторические события в России не достигали в то время того революционного размаха и накала, как во Франции эпохи Домье.

Лучшим русским графиком 60-х гг. был Петр Михайлович Шмельков (1819— 1890). Сатирик и гуманист, он был последователем Федотова. Ряд акварелей и рисунков Шмелькова, выполненных в 50-х гг., перекликаются с сепиями Федотова. Так же как и в картинах художников-шестидесятников, в работах Шмелькова легко обнаружить сходство с литературой писателей «натуральной школы». Искусство Шмелькова воплотило в себе сатирическую основу творчества Федотова и федотовскую тему трагической судьбы «маленького человека». К 60-м гг. нарастают драматические ноты в творчестве художника. «В ресторане» (1860; ГТГ), «У родильного приюта» (1861; ГТГ), «В фотографии» (1857; ГТГ) — работы столь разные по сюжетам — проникнуты единой мыслью, ощущением уродливости современного художнику общества. Изображенные сцены лишены действия и строятся на психологической выразительности образов, молчаливом диалоге. В них подробности бытовой обстановки не только дают необходимые социальные акценты, иллюстрируют замысел художника, но и обладают художественной выразительностью. Такова акварель «В фотографии», где тощая фигура фотографа будто срослась с аппаратом и разительно контрастирует с обликом свиноподобного купчины, который изо всех сил стремится принять «благородную» позу. Шмельков был мастером малофигурных композиций, небольших новелл, проникнутых то злой насмешкой, то мягким юмором, то скорбью и сочувствием к угнетенным и обездоленным. Как и у Федотова, сила и острота социального обличения его работ рождались в результате обобщения живых наблюдений. Как художник нового поколения, Шмельков расширил круг федотовских тем, пластическую выразительность графического языка, подчинил все художественные средства критике общественных пороков.

Многие сюжеты и мотивы Шмелькова, почерпнутые им из глубин народной жизни, были подхвачены и развиты жанристами 60-х гг. Следует сказать, что графика оказала существенное влияние на развитие русской жанровой живописи Этого периода.

Наиболее последовательным художником нового демократического направления был Василий Григорьевич Перов (1834—1882). Учась в Московском Училище живописи и ваяния, он опирался на традиции искусства Федотова, Тропинина, Венецианова. Он выступил как зрелый мастер на рубеже 50—60 гг., в пору напряженной борьбы вокруг крестьянской реформы. Как и все передовые художники того времени, Перов сознательно заострял внимание на теневых сторонах жизни. Главный пафос его картин в непримиримой критике пережитков крепостничества, в борьбе за права и достоинство человека. Перов внес принципиально новое в русское искусство, сделав главным содержанием бытовой картины изображение жизни угнетенного народа, крестьянства по преимуществу, оценивая все явления современности с боевых демократических позиций. В качестве программы на Большую золотую медаль он направил в Академию художеств эскиз картины «Светлый праздник в деревне» (1861; ГРМ) — откровенную карикатуру на духовенство. Эскиз был отвергнут академическим начальством за «непристойность изображения духовных лиц». Эта «непристойность» особенно наглядна в первоначальных карандашных набросках композиции. Не прекращая работы над этой темой, Перов дал на конкурс другую картину — «Проповедь на селе» (1861; ГТГ). В безобидной на первый взгляд сценке из жизни провинциального дворянства художник с удивительной политической дальнозоркостью раскрыл фальшь реформы освобождения крестьян, не уничтожившей деления на рабов и господ. Руководство Академии, не поняв истинного смысла картины, присудило за нее Перову Большую золотую медаль и право поездки за границу для совершенствования мастерства.

В том же 1861 г. художник закончил ранее начатую работу и под измененным названием—«Сельский крестный ход на пасхе» (ГТГ) — показал картину на очередной выставке Общества поощрения художников, будучи уже независимым от Академии (эта картина известна в нескольких вариантах, выполненных на протяжении одного года). Перед нами бытовая сцена, словно подсмотренная в жизни, и в то же время она типична, характеризует целую полосу в жизни

России. Во всей неприглядности показаны духовенство и «паства». Подобно Некрасову, художник видит.



В. Г. Перов. Сельский крестный ход на пасхе. 1861 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 225 а

В жизни крестьянина, ныне свободного,

Бедность, невежество, мрак.

Выражая средствами искусства взгляды революционных демократов, он показывает омерзительные результаты

крепостничества и конкретных носителей зла, не сдерживая «негодующего отвращения» (слова Чернышевского). Хмурое небо, обнаженное корявое дерево, грязь и лужи — пронизанный тоскливым настроением пейзаж в картине усиливает впечатление отталкивающей неприглядности старой русской деревни. Некоторая прямолинейность трактовки сюжета, обличительно-демонстративный стиль и обусловленные им особенности композиционного решения, сосредотачивающего внимание зрителя на каждой отдельной фигуре, объясняются стремлением художника дать четкую социальную оценку изображенной сцены. Перед этой задачей отступала на второй план глубокая и многогранная художественная характеристика отдельных персонажей. И это характерно для русской жанровой живописи начала 60-х гг.

Обличительная направленность «Сельского крестного хода на пасхе» была столь очевидной, что картину немедленно сняли с постоянной выставки Общества поощрения художников и вплоть до революции 1905 г. запрещали ее репродуцировать. Сторонники академического искусства называли эту картину грубой и безнравственной вещью, карикатурой на современность. Но здесь, как и в других картинах Перова и его современников, говоря словами Салтыкова-Щедрина, «карикатуры нет... кроме той, которую представляет сама действительность».

В качестве пенсионера Академии художеств Перов около двух лет провел За границей. Он познакомился с мастерскими дюссельдорфских художников, картинными галлереями и музеями Берлина, Дрездена и Рима, а затем обосновался в Париже. Живя в Париже, Перов остается верен демократическим идеалам, его волнует жизнь бедноты. Картины «Савояр» (1863—1864), «Слепой музыкант» (этюд к картине «Уличная сцена») (1864; обе в ГТГ), рассматриваемые Перовым как труды для разработки технической стороны искусства, безусловно имеют самостоятельную художественную ценность. Они говорят о возросшей живописной культуре художника: в них исчезает жесткость контуров, изолированность фигур и предметов, Перов

овладевает живописным тоном, придающим его работам большую эмоционально-психологическую выразительность.

В отчетах Академии Перов сообщал, что «написать картину совершенно невозможно, не зная ни народа, ни его образ жизни, ни характера, не зная типов народных, что составляет основу жанра». Именно поэтому он считал для себя «более полезным по возможности изучать и разрабатывать бесчисленное богатство сюжетов как в городской, так и в сельской жизни нашего отечества». Перов упорно стремился на родину. И это было очень характерно для времени. В мрачную пору николаевской реакции (30—50-е гг.) художники буквально бежали из России, всячески старались продлить свое пребывание за границей, видя в этом единственную возможность свободного творчества. Так было с великим А. Ивановым, а позднее с П. П. Ге. В годы бурного общественного подъема начала 60-х гг. передовые художники иначе понимали свои задачи: вся прогрессивная художественная молодежь, посылаемая Академией за границу, стремится скорее вернуться на родину, веря, что искусство нужно народу, способствует общественному прогрессу. В первую очередь это относится к Перову. В начале 1864 г., до окончания срока пенсионерства, он вернулся в Россию и поселился в Москве. В это время в стране произошел спад демократического движения, а с 1866 г., после покушения Д. В. Каракозова на «царя-освободителя», начался период жесточайшей политической реакции. Тема тяжелой доли народной становится определяющей для жанровой картины середины 60-х и последующих годов. В связи с этим живописцы обращаются к разработке новых средств художественной выразительности — тональный колорит, построенная по психологическому принципу композиция сообщают произведениям эмоциональность и жизненную убедительность. Это можно видеть в таких картинах Перова, как «Проводы покойника», «Тройка», «Последний кабак у заставы».

Картина «Проводы покойника» (1865; ГТГ) — одно из лучших произведений русского искусства 60-х гг. Ее сюжет

заставляет вспомнить начало поэмы Некрасова «Мороз — Красный нос». На санях рядом с прикрытым рогожей гробом сидят ребятишки, ошеломленные страшной потерей. Но особенно впечатляющ образ крестьянки-вдовы: сколько скорби в ее склоненной голове, руках, едва держащих вожжи, согбенной спине. Фигуры хотя и строго ограничены контуром, но объединены с пейзажем точно найденными светотеневыми и тональными отношениями. Художник иначе, чем в ранних своих работах, строит композицию. Он отказывается от условной «сценической площадки», как бы вводит зрителя в картину, делает «сопереживателем» происходящего, тем самым усиливая впечатление эмоциональности и жизненной достоверности. Скорбно замедленным ритмом композиции, выразительностью силуэтов, сдержанным тональным колоритом— гармонией серых, желто-коричневых красок — передается суровая трагедия крестьянской семьи, глубокое человеческое содержание картины. Конкретный бытовой сюжет у Перова перерастает в глубокое социально обобщенное раскрытие положения крестьян после «освобождения».

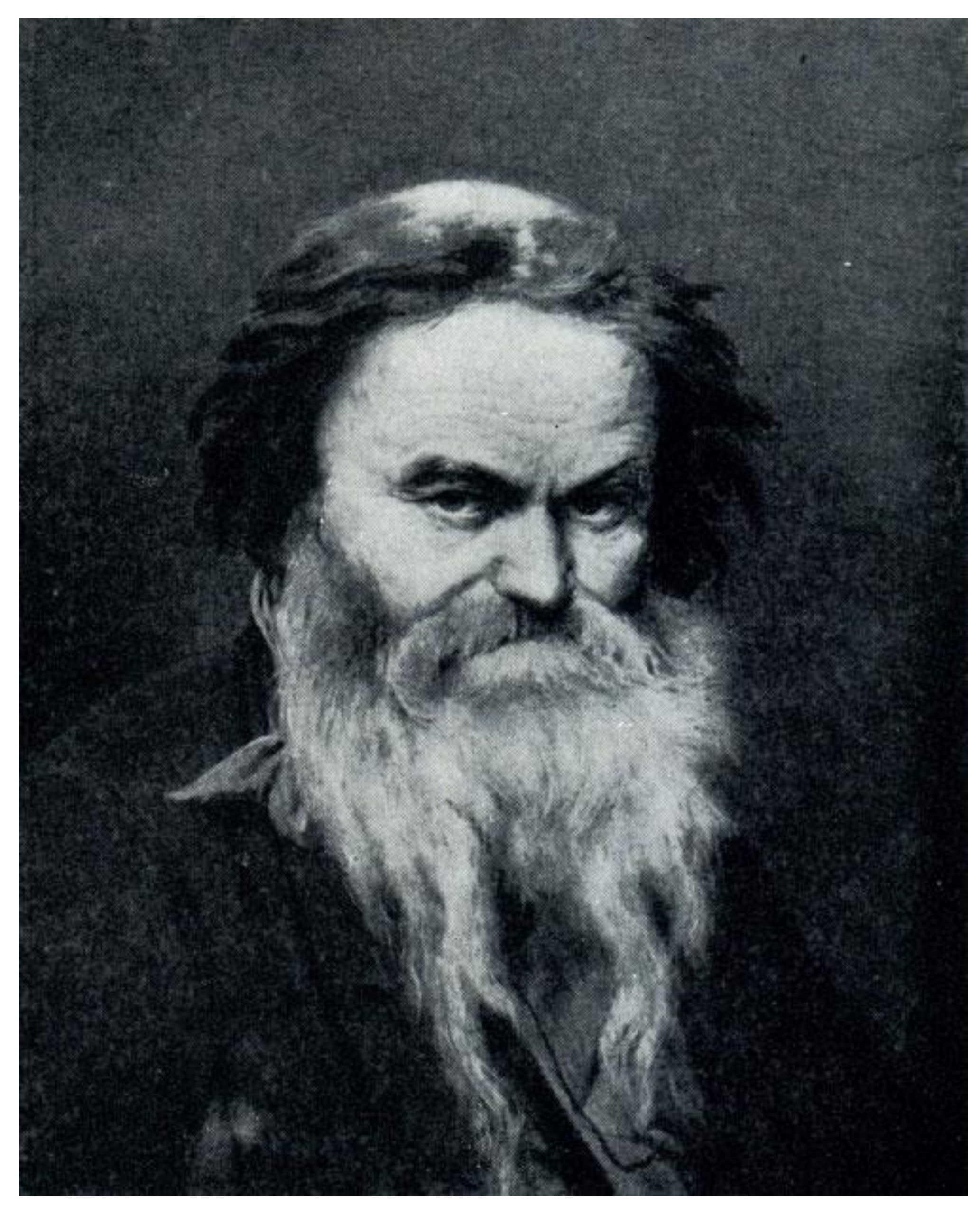


В. Г. Перов. Последний кабак у заставы. 1868 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 227

В том же эмоциональном ключе написанная Перовым картина «Тройка» (1866; ГТГ) характеризует столь распространенную в русском искусстве второй половины прошлого века трактовку темы капиталистического города как страшного мира, калечащего жизнь людей. Суровые краски зимнего пейзажа усиливают впечатление безотрадности жизни

мастеровых — ребятишек, тянущих в гору огромную обледенелую бочку воды. Особенно велико значение пейзажа в картине «Последний кабак у заставы» (1868; ГТГ) — одном из лучших произведений Перова. Повествовательный момент в ней не играет той роли, которую он играл, например, в «Сельском крестном ходе на пасхе»; здесь преобладает непосредственно эмоциональная и психологически ассоциативная выразительность всего живописного строя картины. Действия почти нет. Рассказ крайне лаконичен. Цветом, контрастным сопоставлением темных приглушенных красок домов, синего вечернего снега и желто-красной полосы заката, композицией, уводящей взгляд в необъятную даль, самой свободной манерой письма художник передает ту атмосферу одиночества, глухой безнадежности и беспокойной тоски, в которых воплощается его тревога за судьбы страны, за судьбы народа.

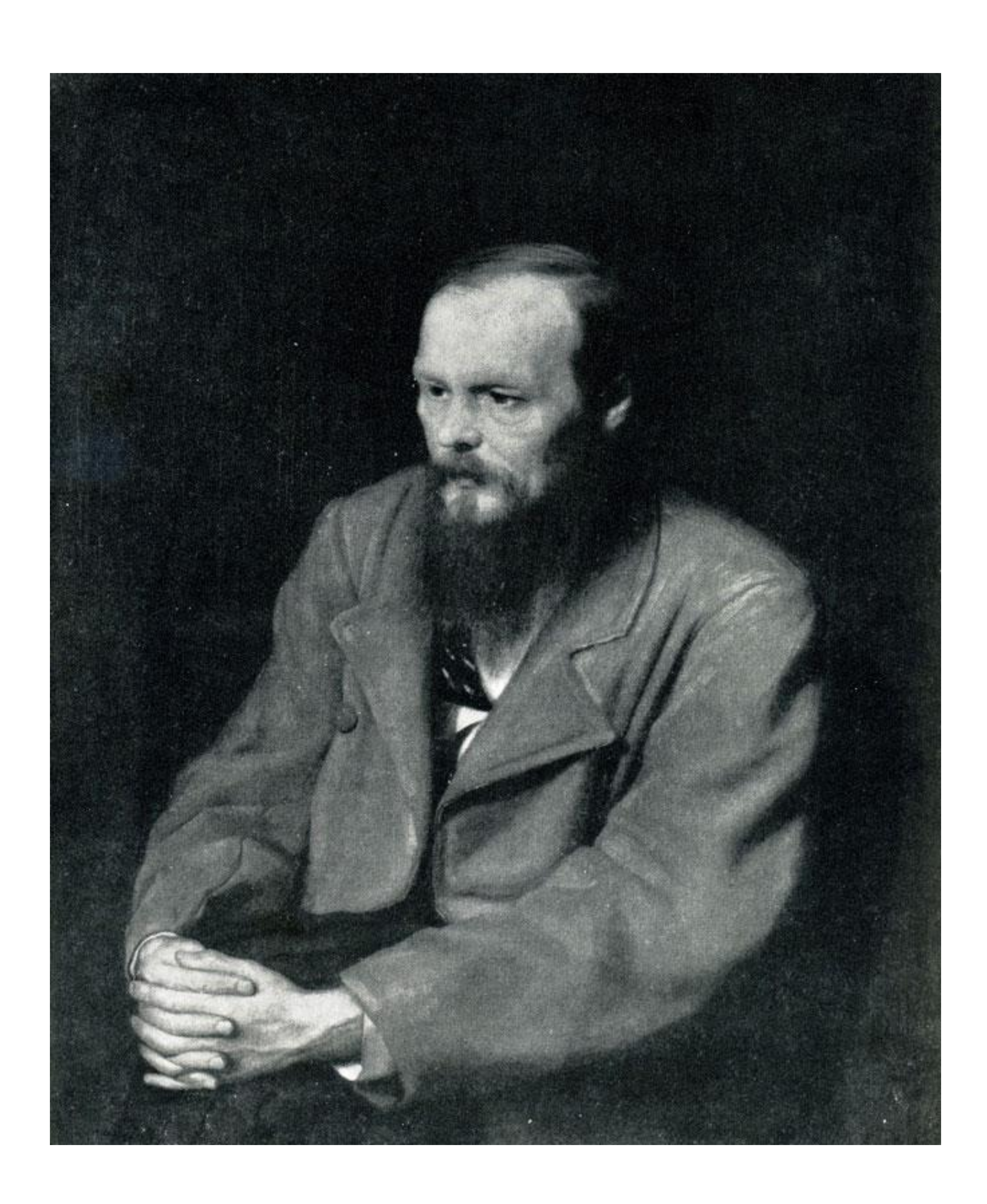


В. Г. Перов. Фомушка-сыч. 1868 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 225 б

Серьезная работа над жанровой картиной требовала внимательных и настойчивых поисков лиц и характеров, выражающих смысл задуманных сюжетов. Следует отметить нарастание психологического начала, интереса художников к раскрытию внутреннего мира человека, наблюдавшееся в русском искусстве к концу 60-х гг. и особенно усилившееся в

последующие десятилетия. Созданию картины часто сопутствовали портретные этюды, отличающиеся самостоятельной психологической ценностью («Фомушка-сыч», 1868; ГТГ) и отдельные портреты.



В. Г. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского. 1872 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 226

В начале 70-х гг. Перов создал ряд портретов. Произведения Перова-портретиста в русском искусстве представляют явление новаторское и значительное. Они выросли на той же почве страстной борьбы за права и достоинство человека, которая питала всю прогрессивную русскую культуру нового времени, и проникнуты гражданским пафосом, характерным для реализма второй половины 19 в. Перов создавал преимущественно портреты писателей и художников, осуществляя мысль основателя галлереи национального искусства П. М. Третьякова об увековечении образов выдающихся деятелей русской культуры. Среди них прежде всего следует назвать портреты А. Н. Островского и Ф. М. Достоевского. Художник утверждает в них этическую значительность человеческих характеров, взятых и в социальном и в индивидуальном аспекте. И это составляло сильнейшую особенность русского портретного искусства второй половины 19 в.

По глубине психологического анализа, живописному мастерству портрет Ф. М. Достоевского (1872; ГТГ) — лучшее, что создано Перовым в этом жанре живописи. Суровая простота облика приоткрывает нам смысл упорного раздумья писателя. Голова его великолепно вылеплена. Тонкими оттенками цвета художник передает болезненную бледность лица Достоевского, его нервную выразительность. Прекрасно найдены поза и жест сцепленных у колен рук. Очень красноречивы в портрете руки — тонкие, нервные, с узловатыми пальцами — руки интеллигента, «политического», носившего кандалы. Вообще руки в портретах Перова — это своего рода биографические повести. Ни один из современных Перову художников не уделял такого большого внимания рукам. У него оно вызвано стремлением как можно полнее и точнее раскрыть индивидуальность человека. И. Н. Крамской — один из крупнейших русских портретистов того времени —

писал о портрете Достоевского: «Портрет этот не только лучший портрет Перова, но и один из лучших портретов русской школы вообще. В нем все сильные стороны художника налицо: характер, сила выражения, огромный рельеф. Решительность теней и некоторая как бы резкость и энергия контуров, всегда присущие его картинам, в этом портрете смягчены удивительным колоритом и гармонией тонов». При взгляде на портрет в памяти возникает сложный мир образов, созданных Достоевским. Перов создал портрет большого поэтического обобщения— портрет своего современника, полного скорбных раздумий, видящего мерзости жизни и мучительно ищущего пути к их преодолению.

В портретах Перова всегда есть полнота и особая объективность и точность общественной характеристики модели. В силу большой правдивости ряду его портретов присущ критический элемент. Современникам бросалась в глаза критическая острота характеристики в портрете купца И. С. Камынина (1872; ГТГ), родство образа замоскворецкого богатея с героями пьес А. Н. Островского.

Перов подходит к модели как строгий аналитик. Это определяет весь художественный строй его портретов. Они скромны по колориту (а некоторые просто тусклы по живописи), просты по композиции; фон в них почти всегда нейтрален, что позволяет сосредоточить внимание на внутреннем мире человека. В портретах писателей и художников поражает нравственная сила, душевное благородство. При всей простоте и скромности, казалось бы, обыденности облика изображенных эти портреты не были камерными. Галлерея созданных Перовым образов дает яркое представление не только об отдельных личностях, но и о больших явлениях жизни, идеалах эпохи. Они проникнуты пафосом гражданского, страстного отношения художника к современникам. Портретные работы Перова, как и его жанровые картины, были программными и тенденциозными в лучшем значении Этого слова.

Эволюция творчества Перова — от социальной сатиры к социальной драме народной жизни, а затем к созданию положительных образов крестьян и передовых деятелей культуры; от подробного повествования к эмоциальному художественному образу, от сухой детализации и жесткой живописи к объединяющему тону; от сценической площадки к жизненно естественной композиции — характерна для развития русской демократической живописи тех лет.

Наряду с произведениями Перова одной из самых смелых по своему идейному замыслу работ того времени была картина В. И. Якоби (1834—1902) «Привал арестантов» (1861; ГТГ). Хотя художник и использовал в ней традиционные академические приемы, выделяя светом главных героев картины, компонуя группы в духе классических «пирамид», избранный и подробно разработанный им сюжет — смерть «политического» по пути в ссылку — раскрывает трагизм подневольной жизни народа. Революционер показан Якоби не борцом, а жертвой. И это характерно для трактовки темы освободительного движения в искусстве шестидесятников.

Своеобразное решение тема бедствий народной жизни получила в творчестве Л. И. Соломаткина (1837—1883), этого «веселого пессимиста». Его картина «Славильщики-городовые» (1872; ГТГ) — злой, социально острый шарж на невежественное и скаредное купечество и пьянство, тупость «блюстителей порядка». Жизнь бродяг, странствующих артистов, сцены у трактира — вот излюбленные сюжеты Соломаткина. Каждый раз художник легко находил новое композиционное решение. Колорит его картин всегда эмоционален — пестрый и яркий в изображении народной толпы («Продавец икон», 1873; Ленинград, частное собрание), напряженный и суровый в картине «Препровождение арестованных» (местонахождение неизвестно) и «В погребке» (1864; ГТГ), зловеще тревожный, желто-красный с темными колеблющимися тенями в картине «Свадьба» (1872; ГТГ). По большей части в колорите его картин преобладают теплые условные тона, и только в поздней работе — «Крестный ход» (1882; Минск, Художественный музей БССР) — появляются

элементы пленэра. Художник намеренно нарушает анатомическую правильность пропорций фигур, придавая им почти гротескную выразительность. Его картины обладают большой непосредственностью и эмоциональностью. Ряд исследователей справедливо отмечали близость искусства Соломаткина к народному лубку — в самом художественном методе раскрытия темы, моральной оценке героев. Многие его картины перекликаются с произведениями Перова, но уступают им в силе типизации и обобщения глубинных явлений жизни.

Все картины П. В. Неврева (1830—1904) пронизывает мысль о несправедливости современного художнику общества. Характерно для жанровой живописи шестидесятников, что отрицательные персонажи даются художником в противопоставлении с их жертвами, со страдающим народом. Это противопоставление, несколько нарочитое и прямолинейное в картине Перова «Чаепитие в Мытищах» (1862; ГТГ), более убедительно в произведениях Неврева, особенно в его картине «Торг. Из недавнего прошлого» (1866; ГТГ). Избранный сюжет позволил художнику показать социальное и моральное неравенство, сосредоточить внимание на трагической судьбе крестьян. В этой картине ярче, чем в других работах Неврева, ощутимы традиции искусства Федотова. От Федотова идет подробное повествование и особая выразительность деталей (обстановка кабинета — книги, картины, портреты, в том числе портрет деятеля французской революции Мирабо,— подчеркивают цинизм торговли «живым товаром»—крестьянами). Наконец, Неврев использует федотовский прием разбивки композиции на отдельные группы (торгующиеся помещики, продаваемая женщина, толпящиеся в дверях крестьяне), каждая из которых, развивая определенную сюжетную линию, обогащает содержание картины. Как художник-шестидесятник, Неврев острее ставит социальные проблемы и раскрывает их умело развернутым сюжетом, типичностью образов героев. Но его работа не доставляет той эстетической радости, которую несут зрителю картины Федотова, так как главное в ней —

документальная убедительность изображенной сцены, а не эмоциональное художественное раскрытие смысла событий.

У Неврева, как и у многих русских художников 60-х гг., тесно переплетались темы разоблачения господствующих классов и раскрытия трагической судьбы бедняков. То же можно видеть в картине И. М. Прянишникова (1840— 1894) «Шутники» (1865; ГТГ). На первый взгляд изображенная молодым художником сцена выглядит как безобидный анекдот, не выходит за рамки «развлекательного» жанра, который поощряла Академия художеств: старик чиновник пляшет, потешая купцов. Однако сатирический, социальный смысл картины очевиден, о нем «говорит» каждая деталь: несчастный старик, имея медаль за двадцать пять лет безупречной службы, вынужден унижаться перед богатеями-«благодетелями». Реакционные критики, поняв истинный смысл произведения, писали, что картина сатирика-живописца не смешна, а возмутительна. Но именно Эту цель — возмутить общественное спокойствие, пробудить совесть — и преследовал художник. «Шутники» Прянишникова, как и «Проводы начальника» (1864; ГТГ) А. Л. Юшанова (1840 — не ранее 1866), относятся к тем произведениям, в которых совершенно очевидна тематическая общность с драматургией Островского. Островский оказал существенное влияние на развитие живописи и театра. Высказывания драматурга по вопросам литературы перекликались с основными положениями эстетики Чернышевского.

В 60-х гг. параллельно с обличительной развивалась и лирическая жанровая живопись. В работах А. И. Морозова (1835—1904) с их неторопливым лирическим повествованием, поэтическим изображением народного быта легко обнаружить близость к традициям искусства Венецианова и его последователей. Лучшая его картина, «Выход из церкви в Пскове» (1864; ГТГ), привлекает своей радостной красочностью, красотой реальной, увиденной в повседневной жизни.

Только поняв социальный смысл произведений художников 60-х гг., можно правильно определить этическую и эстетическую сущность их искусства. Правда жизни и служение народу — таков критерий художников-демократов. Стремление воссоздать в картине реальное событие со всей убедительностью лежало в основе их творческого метода. И это было примечательной особенностью многих национальных культур в те десятилетия 19 в. Сильные стороны этого искусства в смелом обличении существующего строя, слабые — в недостаточной эмоциональности живописного языка, преобладании сюжетного рассказа над целостным художественно-образным решением.

Реалистическое искусство 60-х гг. явилось началом нового большого периода в истории русской культуры. Оно могло быстро и успешно развиваться на основе лучших традиций творчества художников предшествующего поколения, в первую очередь Федотова и А. Иванова. Однако на первоначальной стадии овладения новым художественным методом были утрачены многие завоевания в области композиции и колорита, а главное — обобщающее художественное мышление, значительность образов, подлинная монументальность искусства великого А. Иванова. Если в начале 60-х гг. художники обращали главное внимание на создание социально типических обличительных образов, то к концу десятилетия, не снижая обличения, они дают более углубленное раскрытие характеров, состояний, драматических событий, богаче становится их живописный язык. Таким образом, к концу 60-х гг. закладываются основы успешного развития реалистического искусства последующих десятилетий.

В 70—90-е гг. в сложной исторической обстановке — подготовки и вызревания первой буржуазно-демократической революции в России — происходит дальнейший рост демократической культуры. В ней нашли свое отражение новые формы социальных противоречий, связанные с развитием капитализма, нарастающим протестом народных масс, подготовившим выступление пролетариата на арену

революционной борьбы. Ленин писал, что «падение крепостного права встряхнуло весь народ, разбудило его от векового сна, научило его самого искать выхода, самого вести борьбу за полную свободу» (*В. И. Ленин, Сочинения, т. 20, стр. 141.*). Задача заключалась не только в борьбе с пережитками крепостничества, характерной для эпохи просветителей, революционных демократов, но и в утверждении прогрессивных сил нации. Литература, музыка, изобразительное искусство этого времени раскрывают таящиеся в народе богатырские силы, народ понимается как герой и творец истории. Этим объясняется тенденция к монументализации всех видов и жанров искусства, расцвет симфонизма в музыке, романа в литературе, картин-эпопей в живописи. Проблема положительного образа стала одной из главных в русской живописи 70-х гг., что отнюдь не снимало остроту критики социальной действительности. Как и в 60-е гг., главенствующая роль в изобразительном искусстве этого периода принадлежала живописи, причем отдельные ее жанры развиваются более гармонично и равномерно.

Расцвет русского реалистического искусства второй половины 19 в. неразрывно связан с деятельностью Товарищества передвижных художественных выставок. Товарищество было создано по инициативе Г. Г. Мясоедова, горячо поддержанной Н. Н. Ге, И. Н. Крамским, а также В. Г. Перовым, И. М. Прянишниковым, А. К. Саврасовым и другими художниками-москвичами. В уставе, утвержденном в 1870 г., говорилось о том, что главная цель Товарищества—«знакомить Россию с русским искусством». Выставки устраивались в Петербурге и Москве, а затем направлялись в другие крупные города. Обычно же под «передвижниками», «передвижничеством» подразумевают не только членов данного художественного объединения, а в целом все демократическое направление в русском реалистическом искусстве 70—80-х гг.

На выставках передвижников широкие массы зрителей видели искусство, обращенное именно к ним. Оно понятным языком рассказывало о невыносимых страданиях и мужестве

народа, о замечательной русской передовой интеллигенции, о красоте родной природы. Искусство передвижников формировало эстетические вкусы, было глашатаем высоких общественных идеалов.

Другие европейские страны не знали такого широкого, последовательно программного и столь организованного демократического художественного движения, как передвижничество. Товарищество просуществовало свыше пятидесяти лет (до 1923 г.), проведя за это время сорок восемь выставок — две из них в годы Советской власти. Это была демократическая творческая организация, не получавшая никакой поддержки от государства. Напротив, царские чиновники отказывали передвижникам в помещении для выставок, цензура запрещала показывать ряд картин, за участие на выставках учащихся могли отчислить из Академии художеств.

Передвижничество, так же как и демократическое искусство 60-х гг., развивалось в борьбе с официальным академическим искусством и пошлой салонной живописью. В 70—90-х гг. на академических выставках одна за другой появлялись работы Г. И. Семирадского (1843—1902) — «Танец среди мечей» (1881; ГТГ), «Фрина на празднике Посейдона» (1889; ГРМ), Ф. А. Бронникова (1827—1902), «Освящение гермы» (1874; ГТГ), С. В. Бакаловича (род. 1857). Эти ловкие по технике и шумные картины с полунагими и нагими «античными» красавицами, вазами, ожерельями, цветами были на деле лишены обаяния подлинной античности. С этим искусством, внешним и бессодержательным, уводящим художников от насущных вопросов современности, вели непримиримую борьбу Стасов и Крамской.

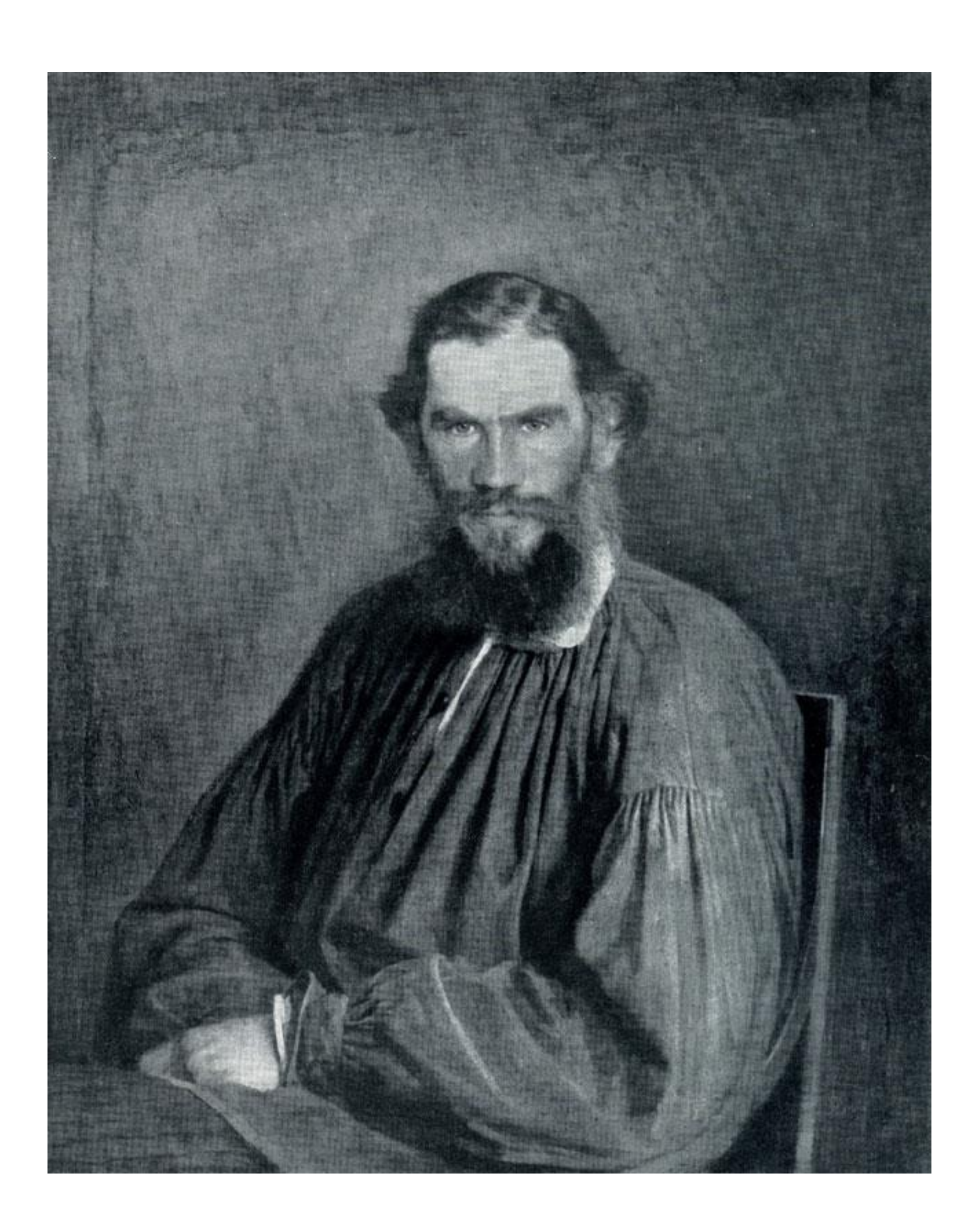
Владимир Васильевич Стасов (1824—1906) — человек демократических взглядов, широкой эрудиции, крупнейший художественный и музыкальный критик, археолог, Этнограф, посвятил свою жизнь борьбе за реалистическое, народное искусство, проникнутое передовыми идеями современности, внес большой вклад в развитие национальной культуры.

Убежденный последователь эстетики революционных демократов, он рассматривал произведения искусства в тесной связи с жизнью, подвергая беспощадной критике самодержавие, крепостнический строй. Стасов зло высмеивал всех, кто обвинял передвижников в «принижении искусства», в клевете на русскую жизнь, открывал и бережно растил молодые таланты. В пылу полемики он иногда бывал чрезмерно категоричен и не всегда прав в оценках художественной значимости отдельных произведений, не всегда достаточно объективно оценивал значение художественного наследия некоторых эпох в развитии искусства (например, Возрождения). Но, систематически на протяжении более полувека выступая с острыми критическими статьями, поддерживая и пропагандируя принципы реализма и народности искусства, Стасов в целом способствовал успешному развитию передвижничества.

Большую помощь передвижникам оказал П. М. Третьяков, покупавший все лучшие их произведения. С его стороны это было глубоко осознанной поддержкой передового реалистического искусства. Свое собрание картин, ставшее сокровищницей национального искусства, он подарил Москве.

Помимо внутреннего демократического пафоса искусство передвижников могло так успешно развиваться благодаря тому, что художники получали хорошую профессиональную подготовку в Академии художеств и Московском Училище живописи, ваяния и зодчества. В Академии в те годы преподавал Павел Петрович Чистяков (1832—1919). Система его преподавания базировалась на реалистическом понимании рисунка, композиции и колорита. Основой всего он считал рисунок. В этом Чистяков продолжал классические традиции Академии. Не сковывая индивидуальных наклонностей учеников, он вооружал их высоким реалистическим мастерством, призывал к творческому изучению натуры, к освоению русского и мирового художественного наследия. Чистяков постоянно говорил о том, что «без идеи нет высокого искусства», что содержание определяет форму художественного произведения. В вопросах

профессионального мастерства его авторитет для лучших художников эпохи был непререкаем. Но Чистяков не был вождем молодых художников в идейном отношении, как Перов для учеников Московского Училища или Крамской для петербургской художественной молодежи.



И. Н. Крамской. Портрет Л. Н. Толстого. 1873 г. Москва, Третьяковская галлерея.

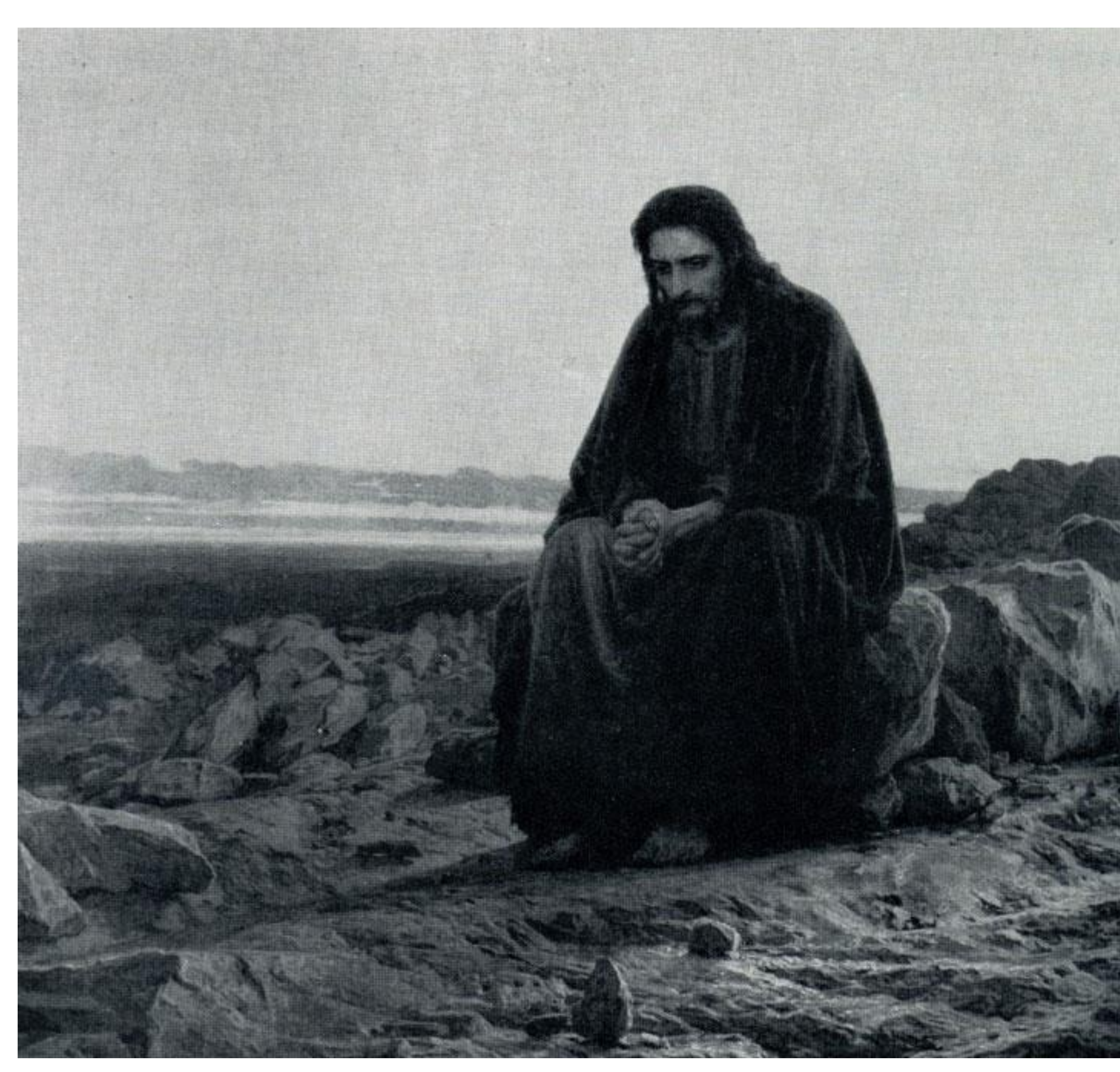
илл. 229

Программой своей деятельности и строгим требованием к профессиональной стороне искусства передвижники в значительной мере обязаны художнику-мыслителю Ивану Николаевичу Крамскому (1837—1887), который чутко подмечал все новое, положительное, что было в искусстве его времени. Творчество Крамского, вся его общественная деятельность проникнуты высоким гражданским пафосом. «.. .Поскольку есть у каждого чуткость к страданию за общие бедствия, настолько он человек. . . Только чувство общественности дает силу художнику и удесятеряет его силы»,— говорил Крамской.

Портрет занимает главное место в творчестве художника. Лучшими его портретными работами являются автопортрет (1867; ГТГ) и портрет Л. Н. Толстого, написанный в 1873 г. в Ясной Поляне (ГТГ). Крамской выступает как глубокий психолог. Он сумел раскрыть монолитную цельность натуры писателя, необычайную силу его ума и волевую собранность. Волевая творческая активность очень характерна для решения положительных образов в искусстве 70—80-х гг. Наряду с портретом Достоевского работы Перова портрет Толстого кисти Крамского является одной из вершин русской портретной живописи второй половины 19 в. В портрете Л. Н. Толстого ярко проявилась отличительная особенность творческого метода Крамского, его строгая верность натуре и прозорливость.

В большинстве портретов Крамского фон нейтрален, но в ряде случаев для полноты образа художник изображал модель в характерной для нее обстановке. Таковы «Н. А. Некрасов в период „Последних песен"» (1877—1878; ГТГ) и портрет И. И. Шишкина (1873; ГТГ), где художник изображен с этюдником на фоне пейзажа.

Крамской создал целую галлерею крестьянских образов — «Крестьянин» (этюд, 1871; Киев, частное собрание), «Полесовщик» (1874; ГТГ), «Крестьянин с уздечкой» (1883; Киев, Музей русского искусства) и др. Индивидуальность человека здесь представлена с исчерпывающей ясностью, и в то же время это образы социально типические.



И. Н. Крамской. Христос в пустыне. 1872 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 228

Первые работы Крамского малоинтересны по живописи, почти монохромны, художник обращает главное внимание на выявление объема, строго ограничивая его контуром. В портрете Шишкина уже заметно просветление палитры. Быть может, в этом Крамскому помогло знакомство с пейзажами барбизонцев и выступивших тогда импрессионистов. Вскоре после возвращения из Парижа в 1874 г. он писал: «Нам непременно нужно двигаться к свету, краскам и воздуху, но. . . как сделать, чтобы не растерять по дороге драгоценнейшее качество художника — сердце». По этому пути и развивалось в дальнейшем русское искусство.

Гуманистическое отношение к человеку отнюдь не исключало наличие у Крамского портретов, в которых отчетливо проявлялись отрицательные черты модели, часто помимо желания художника. Таков, например, портрет А. С. Суворина (1881; ГРМ) — издателя реакционной газеты «Новое время».

Глубокое раскрытие внутреннего мира человека, проявившееся в портретах Крамского, характерно и для его картин. Из них наиболее известны хранящиеся в Третьяковской галлерее «Христос в пустыне» (1872), «Осмотр старого дома» (1873—1880), «Неизвестная» (1883), «Неутешное горе» (1884). По признанию Крамского, образ Христа в его картине есть символ мучительных раздумий, свойственных человеку, когда он решает вопрос: уступить ли злу или пожертвовать собой, своим счастьем ради общего блага. Здесь нашли свое воплощение те настроения передовой интеллигенции, что выражены и в стихах Некрасова:

От ликующих, праздно болтающих,

Обагряющих руки в крови,

Уведи меня в стан погибающих

За великое дело любви!

Тема перехода от мучительных раздумий к готовности к самопожертвованию выражена в облике Христа — его лице и позе, жесте сцепленных рук; она раскрывается и в пейзаже, в борьбе света и мрака, розоватых красок утра с сине-серыми холодными красками ночи. Главное в картине — душевная красота и благородство стремлений героя.

Те же большие морально-философские вопросы волновали и Николая Николаевича Те (1831 — 1894). Творчество этого художника, полное мятежных исканий, представляет собой одно из наиболее сложных и вместе с тем значительных явлений в русском искусстве второй половины прошлого века. Ге воодушевляла идея нравственного совершенствования человечества, характерная для шестидесятников вера в моральную, воспитательную силу искусства. Но он ошибочно — для тех исторических условий — считал, что высокий нравственный идеал не может быть выражен в картинах на современные темы. Это заставляло его обращаться к евангельским сюжетам, к иносказательной форме выражения своего чувства боли и негодования против социальной несправедливости. В картине «Тайная вечеря» (1863; ГРМ) показано полное трагизма столкновение мировоззрений героя, обрекающего себя на жертву во имя общего блага, и его ученика, навсегда отказывающегося от заветов учителя. Сцена носит романтический, приподнятый характер. Однако как в самом сюжете, так и в условном, мало связанном с движением фигур изображении складок одежды можно уловить черты неизжитого еще академизма. Вместе с тем истолкование сюжета было совершенно новым, косвенно отражающим умонастроение передовой русской интеллигенции, ее мучительные думы о народе, ее готовность ради него к подвигу и жертве. Салтыков-Щедрин писал, что это произведение поднимает большие морально-философские проблемы. Ге выступил продолжателем одной из сторон творчества А. Иванова.

Ге — натура необычайно искренняя, эмоциональная — горячо откликнулся на идею создания Товарищества передвижных художественных выставок. В 1869 г. он вернулся на родину после долгого пребывания в Италии, твердо веря, что «художник должен быть гражданином и отражать интересы современности». В петербургский период (1869—1875), общаясь с передвижниками, он пишет картины на сюжеты из русской истории и портреты передовых деятелей русской культуры. «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (1871, ГТГ; повторение 1872, ГРМ) — лучшая историческая картина досуриковского периода. В ней поражает простота композиции, крайняя сдержанность жестов, а главное, выразительность лиц: дышащее гневом и сознанием своей исторической правоты — Петра и безвольное, полное апатии — царевича. Несколько отвлеченно-романтическая взволнованность «Тайной вечери» уступает в этой картине место строгой исторической объективности. Соответственно меняется и характер живописи: на смену напряженному звучанию цвета, могучим контрастам света и тени приходят почти протокольная точность, подробная проработка формы, отчетливость рисунка, ровное освещение, сдержанный, несколько сухой колорит. Передав с глубокой психологической правдой трагедию Петра I, жертвующего сыном во имя патриотического долга, Ге впервые в истории русского искусства последовательно реалистическими средствами на реальном историческом примере раскрыл трагедию борьбы гражданского долга и личного чувства, которая волновала лучших художников эпохи классицизма.



Н. Н. Ге. Голгофа. 1892 г. Не окончено. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 252

Главная тема творчества Ге — тема страдающего человека, драматическое столкновение мировоззрений, тема самопожертвования и душевной красоты, которым противостоят эгоизм, ограниченность и грубая сила. Впервые прозвучав в «Тайной вечере», затем своеобразно преломившись в картине «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе», она особенно отчетливо воплотилась в его поздних картинах о страданиях Христа («Что есть истина?», 1890; «Голгофа», картина не окончена, 1892; обе в ГТГ). Написанные в годы дружбы художника с Л. Н. Толстым и не без влияния последнего, они полны огромного драматического напряжения и страстного протеста против зла, унижения человека, протеста против всякого насилия и лицемерия. Их трагический характер — косвенное отражение остроты противоречий той эпохи, когда путь к освобождению представлялся многим менее ясным и более сложным, чем в 60-е гг. с их просветительством и пафосом борьбы с пережитками крепостничества. Но подмена социальных вопросов моральными, идеализация религиозного фанатизма, неумение найти реальный выход из вопиющих противоречий действительности, прямое бегство от тем, непосредственно посвященных современной жизни, ограничивают идейно-социальное значение этих работ.

Значителен вклад Ге и в развитие русского портретного искусства. В числе лучших портретных работ художника следует назвать прежде всего портреты А. И. Герцена (1867; ГТГ), Л. Н. Толстого (1884; ГТГ), Н. И. Конисской (1893; ГТГ) и автопортрет (1893; Киев, Музей русского искусства). Относящиеся к различным этапам творчества художника, они имеют нечто общее, покоряют глубиной и эмоциональностью, утверждением творческого начала, силы человеческого духа. В этих портретах проявился тот высокий гуманизм, те постоянные творческие дерзания и поиски «живой» формы, которые так характерны для искусства Ге.

Продолжая традицию А. Иванова, ряд художников второй половины 19 в. (Ге, Крамской, Поленов, Антокольский и другие) обращались к «языку иероглифа» (по выражению

Крамского) — евангельским сюжетам, для того чтобы показать думы и чаяния современной интеллигенции, осознавшей свой долг перед народом, готовой отдать все свои силы и даже жизнь делу народного освобождения. Однако в годы революционной ситуации, на рубеже 70-х и 80-х гг. подобная трактовка положительных образов уводила от подлинных проблем реальной жизни.

Большинство художников второй половины прошлого века продолжало работать в области жанровой живописи. Именно в ней национальное своеобразие русского искусства — искусства демократического реализма — проявилось наиболее ярко. С возрастающей значительностью содержания, широтой охвата народной жизни совершенствуется и художественное мастерство. Ведущей тенденцией развития жанровой живописи, своеобразно преломленной в творчестве каждого художника и нашедшей наиболее совершенное воплощение у Репина и Сурикова, стало усиление «хорового начала» — стремление показать народные массы, создать монументально-обобщенные картины. Но так же широко был распространен тип небольшой станковой картины, скромной по живописи, основанной на подробном повествовании о повседневной жизни, точных социально-психологических характеристиках, а иногда и на простом бытописательстве.



В. М. Максимов. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. 1875 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 233 а

Одной из главных тем в искусстве передвижников была крестьянская тема, так как крестьянский вопрос продолжал оставаться наиболее острым и неразрешенным вопросом того времени. В. И. Максимов (1844—1911) посвятил ей все свое творчество. Сюжеты его картин разнообразны, но они как бы развивают и варьируют одну тему: «Семейный раздел» (1876; ГТГ), «Бедный ужин» (1879; Иркутск, областной художественный музей), «Больной мужик» (1881; ГТГ) и другие повествуют о тягчайших крестьянских бедствиях. Большая любовь и глубокое Знание деревенской жизни позволили Максимову воплотить характерные крестьянские типы. Его картина «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу»

(1875; ГТГ) привлекает разнообразием характеров, верным и любовным изображением крестьянского быта. Не все картины художника эмоциональны, иногда они иллюстративны, излишне повествовательны, жестки по живописи. Но лучшими своими работами, правдиво рисующими крестьянскую жизнь, Максимов прокладывал путь художникам следующего поколения. Продолжателями его традиций можно считать С. А. Коровина и А. Л. Рябушкина, работавших на рубеже 19 и 20 столетий.



Г. Г. Мясоедов. Земство обедает. 1872 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 232 а

Очень характерны для развития крестьянской темы в искусстве передвижников работы Г. Г. Мясоедова (1835—1911). В картине «Земство обедает» (1872; ГТГ), в отличие от

Максимова, он рисует не частную, семейную жизнь крестьян, а показывает их в столкновении с другими классами, осознающими свое бесправие в земстве. Русский художник смотрит на крестьян с чувством глубокого уважения, показывает народ мыслящим, мудрым. И это придает его образам особую значительность. Красота труда и щедрость природы — таково содержание его картины «Страдная пора» («Косцы»; 1887; ГРМ), монументальной, значительной, несмотря на бытовой характер решения темы.



К. А. Савицкий. Встреча иконы. 1878 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 232 б

К. А. Савицкий (1844—1905) сосредоточил внимание на драматической стороне народной жизни, создал картины, отличающиеся широтой художественного обобщения. Его первая большая картина «Ремонтные работы на железной

дороге» (1874; ГТГ) вызывает в памяти строки поэмы Некрасова «Железная дорога». В трактовке темы, отдельных образах можно заметить сходство со знаменитой картиной И. Е. Репина «Бурлаки на Волге». Но работа Савицкого значительно уступает репинской по глубине образов, силе обобщения, живописному мастерству. Гораздо выше художественные достоинства его картины «Встреча иконы» (1878; ГТГ). В незначительном, казалось бы, эпизоде — сцене встречи иконы — Савицкий показал подлинную драму народной жизни. Умело строя композицию, он передает нарастающее из глубины движение многолюдной толпы, создает проникновенные образы крестьян, а в колорите, неярких красках серенького летнего дня, рефлексах от неба на лицах и разноцветных одеждах достигает живописного единства композиции. Исполнена драматизма и картина Савицкого «На войну» (1880—1887; ГРМ).

Одним из характерных явлений русской жанровой живописи второй половины 19 в. были картины Владимира Егоровича Маковского (1846—1920), рисующие жизнь самых различных слоев русского общества. Художник обладал редкой работоспособностью, написал более четырехсот картин. Они посвящены в основном городской теме. В. Маковский был мастером своеобразных коротких рассказов в живописи. Одни из них проникнуты добродушным юмором («Любители соловьев», 1872—1873; «В четыре руки», 1880; обе ГТГ), не затрагивают глубин жизни; другие, как, например, «Посещение бедных» (1874; ГТГ) или многофигурная картина «Крах банка» (1881; ГТГ), посвящены острым социальным проблемам.



В. Е. Маковский. На бульваре. 1886—1887 гг. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 239

Лучшая картина художника — «На бульваре» (1886—1887; ГТГ). Возросшее художественное мастерство позволило Маковскому в простом сюжете поведать о безотрадной жизни крестьян, попавших в капиталистический город. Сравнение

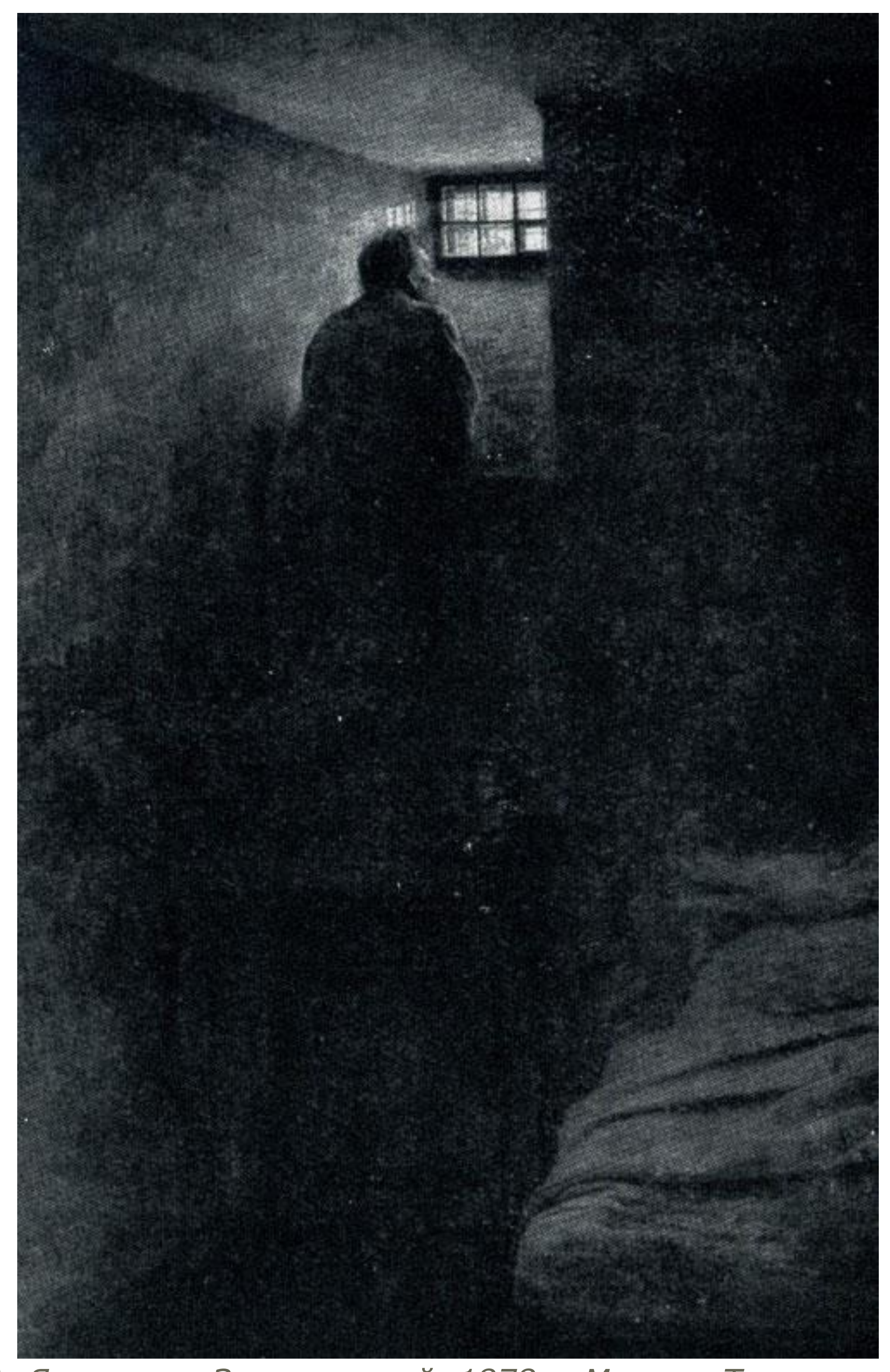
этой картины с одной из ранних работ художника — «В приемной у доктора» (1870; ГТГ) — показывает, насколько глубже он теперь трактует тему, насколько богаче стал его живописный язык: исчезли сухость и чернота колорита, мягкая светотеневая лепка объема создает впечатление воздушного пространства. Пейзаж стал одним из важных элементов художественного образа: московский бульвар в хмурый осенний день, чахлые деревья, гонимые ветром последние листья на мокром песке — в этом мотиве чувствуется та же безысходная тоска, что и в горестно задумчивом лице и поникшей фигуре молодой женщины.

Ряд картин художника посвящен теме революционной борьбы: «Вечеринка» (1875—1897; ГТГ), «Допрос революционерки» (1904; Москва, Музей Революции СССР),» 9 января 1905 года» (Ленинград, Музей Великой Октябрьской социалистической революции), но в них он не достигает той силы обобщения и типизации, какую можно видеть в произведениях Ярошенко и Репина. В. Маковский не всегда был последовательно демократичен, некоторые его работы представляют безобидные описания мелких житейских происшествий и анекдотов.



Н. А. Ярошенко. Портрет П. А. Стрепетовой. 1884 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 238 а



Н. А. Ярошенко. Заключенный. 1878 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 238 б

Убежденным передвижником, художником-гражданином был Николай Александрович Ярошенко (1846—1898). Он обогатил русское искусство новыми темами, новыми образами. Его картина «Кочегар» (1878; ГТГ) взывала к совести современников. Общий коричнево-красный колорит картины передает нестерпимый жар, нечеловеческие условия труда кочегара. Главное в ней — показ внутреннего достоинства рабочего человека, его духовной силы и сурового осуждения, укора, брошенного обществу. Одновременно с «Кочегаром» художник написал картину «Заключенный» (ГТГ), запечатлев благородный образ революционера.

В начале 80-х гг. Ярошенко создал такие произведения, как «Студент» (ГТГ) и «Курсистка» (Киевский музей русского искусства). Это типичные образы новых людей, разночинной учащейся молодежи, которая дополняла ряды революционеров. По характеру и методу решения образов к ним близки портреты писателей, ученых, деятелей искусства: Г. И. Успенского, М. Е. Салтыкова-Щедрина и др. Лучший из них — портрет трагической актрисы П. А. Стрепетовой (1884; ГТГ). В глазах, в жесте Стрепетовой читается больше, чем личное горе,— тревога за судьбы народа.

В этих произведениях, скромных по колориту, простых по композиции, Ярошенко с подкупающей любовью и искренностью раскрывает благородство идеалов, нравственную чистоту современной ему передовой интеллигенции. Эти работы несут печать личности самого художника, которого называли совестью передвижников. Обостренная чуткость художника к этическим проблемам обусловила специфику его искусства. Его излюбленной формой были однофигурные композиции. При всей социальной конкретности в созданных им образах нет мелкого бытовизма, будничности, они возвышенны и благородны.

В работах Ярошенко 70—80-х гг. гармонически сочетались социальная актуальность и гуманистическая направленность. Но к концу 80-х гг. и особенно в 90-е гг., когда происходило

резкое размежевание революционно-демократического и консервативно-либерального направления, в творчестве Ярошенко, как и у ряда других передвижников, не понявших сложности исторической обстановки, не увидевших появления новых героев — революционного пролетариата и крестьянства, начинают преобладать отвлеченно гуманистические идеи и ослабевает социальная проблематика.

Наиболее значительные жанровые картины передвижников были созданы в 70—80-е гг. Их новаторская сущность становится особенно наглядной при сравнении с идиллическими слащавыми бытовыми композициями А. А. Риццони, И. Е. Крачковского и других художников академического направления. Произведения же Ф. С. Журавлева, П. О. Ковалевского и особенно А. И. Корзухина (1835—1894) хотя и выставлялись на академических выставках, но по своей идейно-художественной направленности близки передвижникам. Картины Корзу-хина «Перед исповедью» (1877; ГТГ) и «В монастырской гостинице» (1882; ГТГ) правдиво рисуют нравы определенной социальной среды. Зрелостью колористического и композиционного решения, интересом к раскрытию душевного состояния героев они характеризуют достижения русской жанровой живописи 70—80-х гг. Традиции боевого демократического жанра передвижников этих лет были продолжены и развиты художниками следующего поколения — Н. А. Касаткиным, С. А. Коровиным, А. Е. Архиповым, С. В. Ивановым и другими. В их творчестве нашло непосредственное художественное воплощение начало пролетарского этапа революционной борьбы. Рождение этого искусства имело большое историко-художе-ственное значение.

Во второй половине прошлого века успешно развивались не только жанровая живопись, портрет и пейзаж, но и живопись историческая и батальная. Новатором в области батальной живописи был Василий Васильевич Верещагин (1842— 1904). Он решительно порвал с парадным батальным жанром придворных живописцев, прославлявших царей и полководцев. Суровая и горькая правда войны, судьба

рядовых ее участников, героизм и страдания русских солдат — вот содержание его картин. Обличением «всех завоевателей настоящего, прошедшего и будущего» звучит картина «Апофеоз войны» (1871; ГТГ), где изображены груды черепов и развалины древнего города,— одна из наиболее оригинальных работ художника. Стремясь полнее охарактеризовать виденное, ярче раскрыть идею, художник создавал серии картин, посвященных одной теме, развивая и обогащая ее в изображении различных эпизодов. Таковы и другие картины Туркестанской серии, начатой в годы военной службы Верещагина в Туркестане (1867—1869) и завершенной в 1871—1873 гг.



В. В. Верещагин. Торжествуют. 1871—1872 гг. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 234 а

В бытовых картинах Верещагина на первый план выступает достоверность показа народной жизни, характерность облика, этнографическая точность передачи лиц, одежд, местных обычаев, своеобразие архитектуры и пейзажа. Об этом говорит само название картин: «Богатый киргизский охотник с соколом» (1871), «Продажа ребенка-невольника», «Дервиши», «Двери Тамерлана» (1871—1872; все в ГТГ). Этими задачами определяются и художественные особенности бытовых произведений: объемность, стереоскопичность основанной на светотеневой лепке формы, четкость проработки всех деталей; в некоторых работах художник смягчает резкость контуров, органически объединяет фигуры с пейзажем системой тонких цветовых отношений. «Местный колорит»—пестрота восточных костюмов, богатство архитектуры, особенно красочной под щедрыми лучами южного солнца,— быть может, несколько заглушает идею картины «Торжествуют» (1871—1872; ГТГ) — жестокость и религиозный фанатизм мусульман, собравшихся на площади Регистан в Самарканде, «украшенной» насаженными на шесты головами убитых русских.

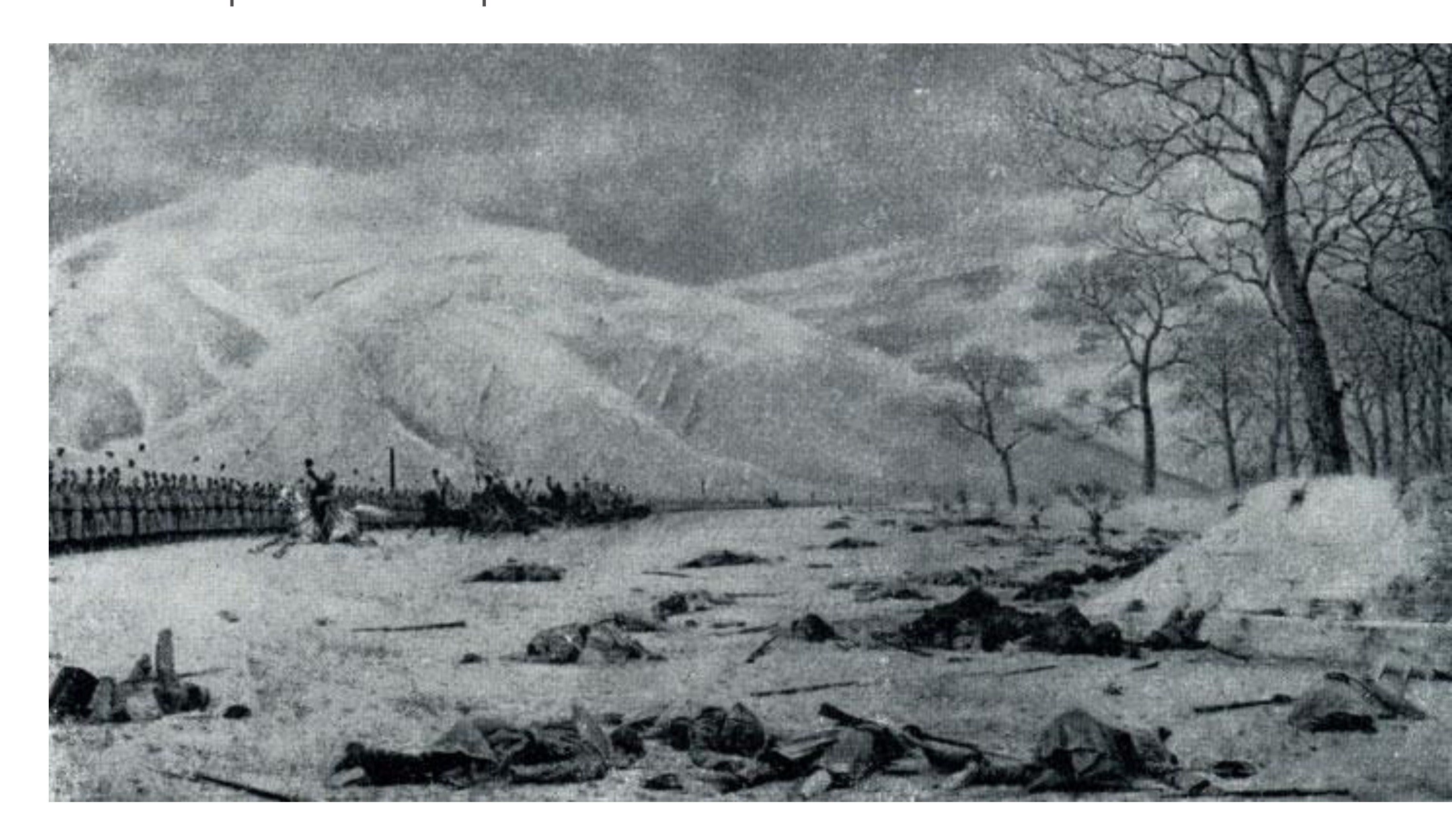


В. В. Верещагин. Смертельно раненый. 1873 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 233 б

В собственно батальных композициях, убедительно передавая общую атмосферу сражений, Верещагин в большинстве случаев не ставил перед собой задачу охарактеризовать отдельных участников битвы, его герой — солдатская масса, люди, охваченные единым порывом, стоящие насмерть и гибнущие в неравном бою. Исключением

является картина «Смертельно раненый» (1873; ГТГ). В картине «Нападают врасплох» (1871; ГТГ), дав крупным планом монолитную группу солдат, встречающих в штыки мчащуюся на них вражескую конницу, художник прославляет мужество и доблесть русских воинов. Так показать солдат в пылу сражений, в минуты смертельной опасности, в засаде, во время коротких перерывов между боями мог только очевидец и участник событий. В этих картинах Верещагин, однако, как бы отвлекается от того, что эта доблесть проявилась в завоевательных колониальных войнах, которые вел царизм в своих корыстных интересах.



В. В. Верещагин. Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой. 1877—1878 гг. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 234 б

Все же основная черта работ Верещагина — их предельная правдивость, свобода от идеализации войны. Не случайно, что ряд картин Туркестанской серии — «Забытый», «Вошли», «Окружили, преследуют» — Верещагин вынужден был

уничтожить под давлением верховного командования, обвинившего художника в оскорблении чести русской армии. Такой же гнев коронованных особ вызвали и картины Верещагина, правдиво рисующие события на Балканах, эпизоды Русско-турецкой войны 1877—1878 гг.: «Перед атакой. Под Плевной» и «После атаки. Перевязочный пункт под Плевной» (1881; обе в ГТГ), триптих «На Шипке все спокойно» (1878—1879; местонахождение неизвестно), картины «Побежденные. Панихида» (1879; ГТГ) и, наконец, «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой» (1877— 1878; ГТГ). Балканская серия — наиболее значительная в творчестве художника. В ней он не столько показывает сами сражения, сколько останавливается на эпизодах, рисующих героизм рядового русского солдата и ужасы войны. Жизненная достоверность композиции, колорит, передающий атмосферу хмурого зимнего дня и объединяющий фигуры с пейзажем, делают картину «Шипка-Шейново» особенно убедительной. Обличительная, антимилитаристская сущность произведений Верещагина совершенно очевидна.

Очень неровные по своим художественным качествам картины Верещагина, посвященные Отечественной войне 1812 г. (1887—1904), интересны стремлением художника усилить психологическое начало, создать героические народные образы (например, старика партизана в картине «Не замай, дай подойти!», 1887—1895; Москва, Исторический музей), являются своеобразными историческими документами. Последняя большая работа Верещагина — серия картин на тему испано-американской войны 1898 г. на Филиппинских островах и Кубе. В 1904 г. художник погиб при взрыве броненосца под Порт-Артуром.

Обличающая правда фактов — таков творческий принцип Верещагина. Точность и объективность, иногда идущая в ущерб образному эмоциональному раскрытию темы, давали повод говорить о натурализме его картин. Но это неверно, так как в них всегда чувствуется обобщающая мысль художника, его оценка войны. Организационно не входивший в Товарищество, Верещагин тесно связан с передвижниками

своим искусством, проникнутым идеями гражданственности, демократизма и гуманности. В дальнейшем развитие русской батальной живописи шло по намеченному им реалистическому пути. Значение творчества Верещагина не ограничивается новаторством в области батальной живописи. Первым в русском искусстве он положил начало изображению жизни народов Востока. В созданной на основе живых наблюдений серии этюдов и картин Верещагин передал величие и красоту далекой Индии и в то же время выступил обличителем колониального гнета англичан, раскрыв вопиющие контрасты богатства и нищеты, царящие в этой стране.

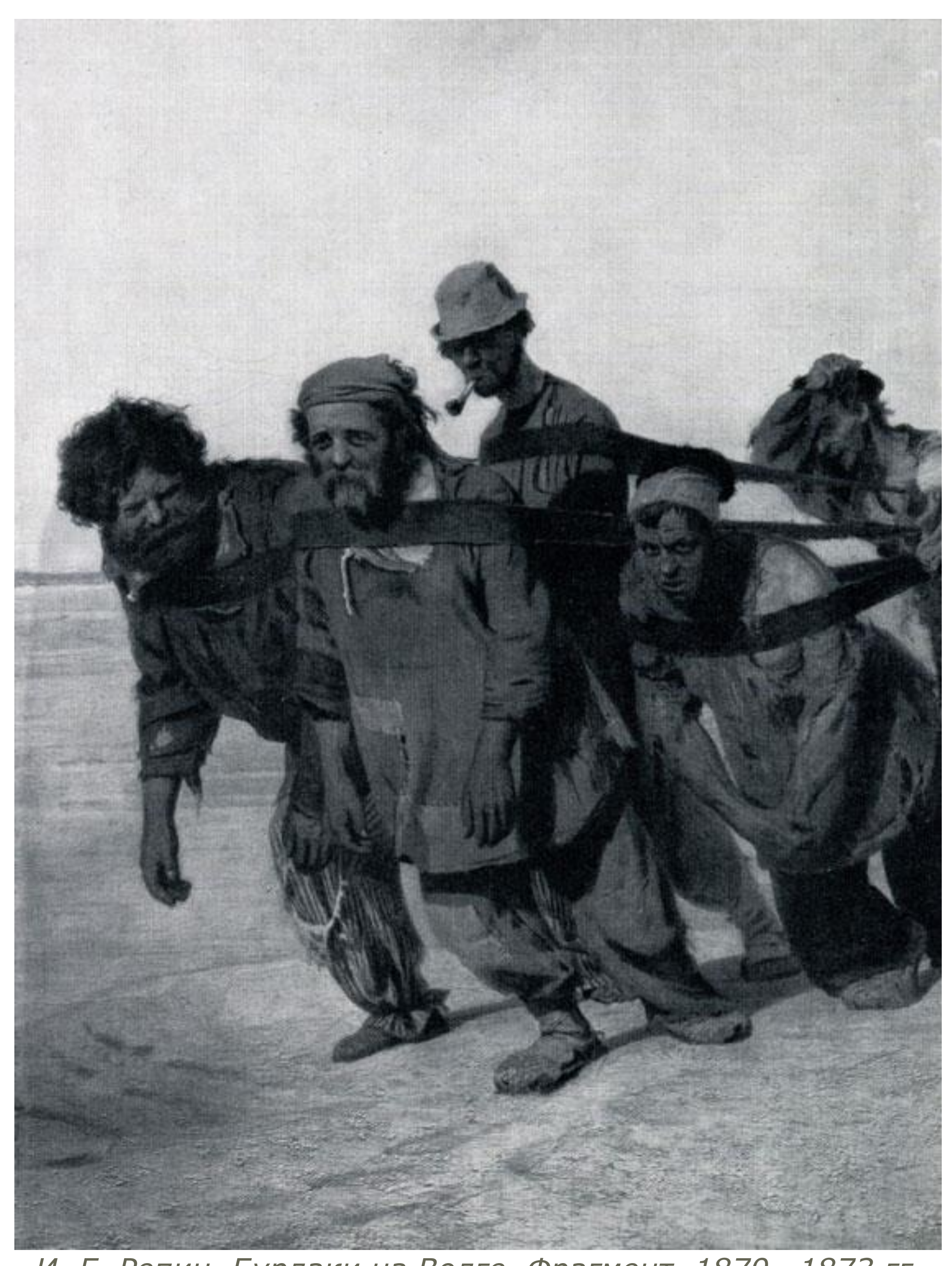
Вершиной развития реалистического искусства 70—80-х гг. явилось творчество И. Е. Репина и В. И. Сурикова.

Илья Ефимович Репин (1844—1930) — художник мирового масштаба. Ярко выраженный демократизм, чуткая отзывчивость к явлениям и событиям своего времени, широта творческих интересов и сила художественного обобщения позволили ему показать современную жизнь в ее органической цельности и многообразии, сделать важный вклад в развитие мирового искусства. Замечательный мастер жанра, Репин был и одним из самых выдающихся русских портретистов, автором исторических полотен и картин, рисующих современное революционное движение. Он сконцентрировал в своем искусстве основные достижения русской живописи рассматриваемого периода.

Биография Репина — типичная биография художника-разночинца. Он родился на Украине, в Чугуеве, в семье военного поселенца; с детства начал рисовать. Заработав немного денег писанием икон, Репин приехал в Петербург и в 1864 г. поступил в Академию художеств. Но подлинным своим учителем художник считал И. Н. Крамского, который предостерегал его от подражательности, академических условностей, направлял его внимание на изучение жизни.

Выдающееся дарование Репина угадывалось уже в картине «Воскрешение дочери Иаира» (1871; ГРМ), за которую он получил Большую золотую медаль и право поездки за границу

за счет Академии художеств. В этой картине можно видеть близкое «Тайной вечере» Ге стремление освоить традиции искусства большого стиля, традиции А. Иванова в первую очередь. Но как художник следующего поколения Репин пошел дальше Ге в жизненной реальности образов, всей обстановки изображенной сцены.



И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. Фрагмент. 1870—1873 гг. Ленинград, Русский музей.

илл. 242

Первым произведением Репина, открывающим новую страницу в истории русского передового демократического искусства, явилась картина «Бурлаки на Волге» (1870—1873, ГРМ), новая и по трактовке народной темы и по художественному языку. Художник специально ездил на Волгу, изучал типы и обстановку. Отказавшись от первоначального замысла — прямого противопоставления нарядной толпы праздных богачей оборванной ватаге бурлаков, он создал удивительно сильные и цельные образы: смертельно усталый идущий последним бурлак, юный порывистый Ларька, чья фигура выделена пятном красной выцветшей рубахи; его изможденный сосед, отирающий рукавом пот, и мощные первопланные фигуры Канина и его крепкого добродушного напарника. Здесь значителен и пластичен каждый образ.

Репин проявил большое мастерство в построении композиции картины, в сопоставлении фигур с пейзажем. Могучий силуэт группы бурлаков на фоне светлого и широкого волжского пейзажа, данный с относительно низкой точки зрения, создает впечатление монументальности. Все художественные средства подчинены задаче возвеличения образов людей труда. Правда, цельность колорита картины достигается за счет несколько условного, рыжевато-охристого общего тона, а в разработке первого плана чувствуется идущее от академической школы локальное понимание цвета. Но трактовка народной темы, яркая, героическая сила характеров, композиционное решение, наконец, большие размеры картины — все было новым по сравнению с живописью 60-х гг. Репин создал обобщенный художественный образ большого гуманистического содержания, эпическое полотно, рождающее уверенность в могуществе народа, способного противостоять и стихии природы и социальной несправедливости. Здесь проявилась сила репинского реализма, его мировоззренческая и художественная прозорливость. Жанровый, по существу, мотив, со множеством бытовых подробностей в облике, одежде и жестах бурлаков полон значительности, социальной конкретности и широкого исторического обобщения. И в этом

проявилась сильнейшая сторона жанровой живописи передвижников.

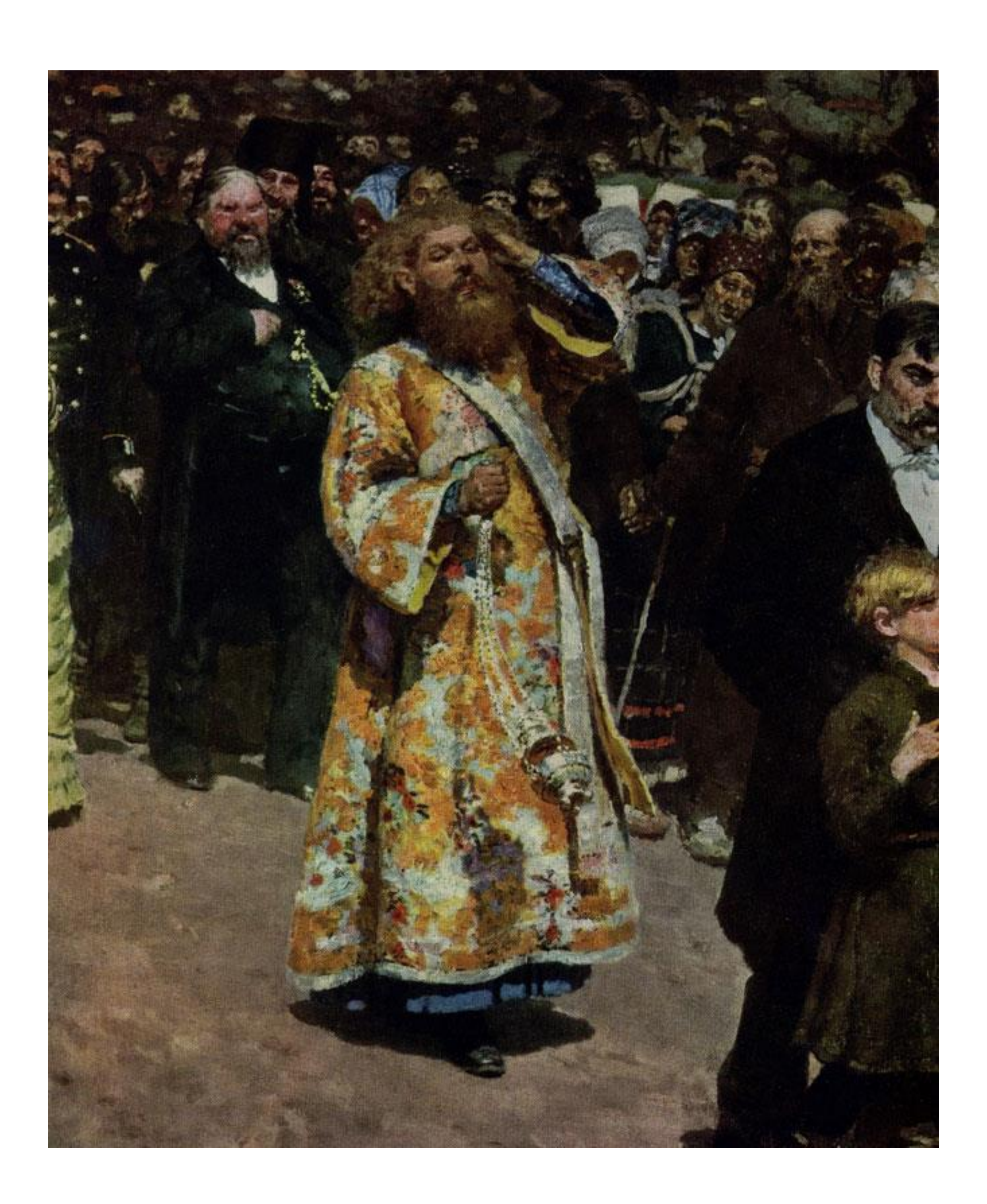
Трехлетнее пребывание художника в Париже (1873—1876) способствовало дальнейшему росту его профессионального мастерства. Созданные им за рубежом работы,— например, этюды к картине «Парижское кафе» — говорят об овладении основами пленэрной живописи. В этом плане очень показательна небольшая картина «На дерновой скамье» (1876; ГРМ): выполненная Репиным вскоре по возвращении на родину, она написана в светлых зелено-серебристых тонах.

Народная тема является главной темой в творчестве Репина. Подобно большинству художников-передвижников, он часто трактует ее как тему крестьянскую, раскрывая ее и в ряде портретов-типов («Мужичок из робких», 1877, Горьковский художественный музей; «Мужик с дурным глазом», 1877, ГТГ) и в таких картинах, как «Проводы новобранца», «Вечерниц!», в более широком плане — в картинах «Арест пропагандиста» и «Крестный ход в Курской губернии». В картинах «Проводы новобранца» (1878—1879; ГРМ) и «Вечорнищ» (1881; ГТГ) дано подчеркнуто жанровое решение крестьянской темы.



И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880—1883 гг. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 244



И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. Фрагмент. 1880—1883 гг. Москва, Третьяковская галлерея

цв. илл. стр. 216-217

80-е гг. были порой расцвета творчества Репина. Именно тогда были созданы его лучшие портреты, жанровые и исторические картины. И так же, как «Бурлаки» для 70-х гг., его картина «Крестный ход в Курской губернии» (1880— 1883; ГТГ) была новаторской для жанровой живописи 80-х гг. В ней ярче, чем в других работах, проявились репинский демократизм и сила художественной типизации. Картина поражает своей жизненной достоверностью. Под палящими лучами солнца по пыльной дороге шествует многолюдная толпа; она, будто лавина, неудержимо надвигается на зрителя. Перед ним проходит как бы вся Россия с ее бесправным народом, чванливыми барынями и чисто одетыми господами, ханжами-мещанами, сытым духовенством и озверелыми урядниками.

Тонкими нюансами цвета, чередованием красочных пятен коричнево-серых крестьянских одежд, парчовых риз духовенства, черных костюмов мужчин и ярких нарядов женщин, позолоченного фонаря, украшенного разноцветными лентами, Репин добился удивительной естественности передачи движения многолюдной толпы, пронизанного пылью раскаленного воздуха. Тема раскрыта Репиным в острых социальных и моральных сопоставлениях, что последовательно проведено и в контрасте образов, и в колорите, и в ритме движения фигур: одухотворенное, умное лицо нищего-горбуна противопоставлено озверелым и тупым физиономиям сотских и урядников; яркая красочность центра картины — пропыленной серо-охристой одежде странников слева; торжественно-чванливая поступь господ — усталым шагам странниц, порывистому движению горбуна. Здесь перед Репиным стояли иные задачи, чем в картине «Бурлаки на Волге»; в целостном художественном образе он раскрыл сложность общественных отношений пореформенной капиталистической России. Каждая из многочисленных фигур

есть обобщенный образ, характеризующий определенные сословия, классы общества, и вместе с тем — конкретный человеческий характер, данный во всей своей жизненной убедительности. По сравнению с «Бурлаками» Репин здесь сделал решительный шаг вперед в изображении народа. В «Бурлаках» яркие и цельные характеры как бы сопоставлены друг с другом, сохраняя свою индивидуальность, свою особость. В «Крестном ходе» народ показан и как охваченная единым движением масса, медленно текущая мимо спаленных зноем вырубок, и как многоголосый хор, где каждый характер, сохраняя всю свою неповторимую индивидуальность, вплетается в сложное единое целое, участвует в том столкновении противостоящих друг другу сословий, которое характеризует жизнь современного художнику общества.



И. Е. Репин. Отказ от исповеди. 1879—1885 гг. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 245

С темой народа нерасторжима и тема революционной борьбы, которая занимала существенное место в творчестве Репина. Ей посвящены картины «Под конвоем» (1876), «Арест пропагандиста» (1878—1892), «Сходка» (1883), «Отказ от исповеди» (1879—1885), «Не ждали» (1884; голова входящего

переписана в 1888; все в ГТГ). Страстный революционный пафос, героика борьбы в картине «Отказ от исповеди» выражены очень лаконично и эмоционально. Холодный скупой свет, падающий сверху, вырывает из мрака гордо поднятую голову узника, оставляя в тени фигуру священника с крестом в руках и подробности обстановки. Серо-зеленым мрачным колоритом переданы угасание жизни, щемящий холод одиночной тюремной камеры. И тем острее воспринимается героизм образа революционера; страстная непримиримость читается и в энергичном повороте фигуры и во вдохновенном лице.



И. Е. Репин. Не ждали. 1884 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 247

Картина «Не ждали» написана в ином эмоциональном ключе, строится на иных художественных принципах. Изображено возвращение ссыльного революционера в родную семью: только что открылась дверь, и он, исхудалый, одетый в крестьянский армяк, вошел в комнату, где все были заняты привычными, повседневными делами. Репинское умение передать сложнейшие душевные переживания достигает здесь своей вершины. Безмолвно красноречива каждая подробность картины: выражения лиц, взгляды, позы, жесты и даже сама обстановка (такие детали, как висящие на стене портреты Шевченко и Некрасова, характеризующие духовные интересы семьи). Композиция строится таким образом, что, сохраняя свободу, жизненную естественность, она приковывает все взгляды и чувства к фигуре ссыльного, данной обобщенным силуэтом, в потоке света,— в этом и монументальность образа и его необычайная одухотворенность. Композиция динамична и психологически насыщенна. Она не панорамна, как в «Крестном ходе», а в соответствии с сюжетным мотивом — замкнута и в то же время звонкой свежестью видного сквозь дверь пейзажа, потоком света, богатейшими рефлексами цвета связана с широким миром. Свет, как бы ворвавшийся в комнату вместе с вошедшим, делает все неожиданно праздничным, вселяет надежду на обновление жизни. Мастерство пленэрной живописи, эстетическая выразительность художественного языка позволили Репину создать произведение необычайно эмоциональное. Бытовая по мотиву картина силой художественного обобщения явлений современной действительности приобрела историко-революционный смысл. Это вершина русской станковой жанровой картины, характеризующая ее национальное своеобразие, ее психологизм, жизненную и художественную правду.



И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1885 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 248 б

Обращаясь к истории, Репин останавливается на сюжетах остродраматических, раскрывающих борьбу человеческих страстей и общественных сил, как-то перекликающихся с современностью. Сюжет известнейшей исторической картины художника «Иван Грозный и сын его Иван» (1885; ГТГ) навеян событиями 1881 г., когда вслед за убийством Александра II последовали жесточайшие правительственные репрессии, казнь народовольцев. Главное в картине — не внешний ужас события (убийство царем сына), а глубокая внутренняя драма. Современники воспринимали картину как протест против

деспотизма самодержавия. Именно поэтому по приказу обер-прокурора святейшего синода мракобеса Победоносцева ее сняли с выставки и запретили показывать публике.



И. Е. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1878—1891 гг. Ленинград, Русский музей.

илл. 248 а

Если в картине «Иван Грозный» звучали обличительные ноты, то в «Запорожцах» (1878—1891, ГРМ; вариант 1893—в Харьковском музее изобразительных искусств) Репин раскрыл красоту людей, которыми, по словам художника, «все делается даровито, энергично и имеет общее широкое гражданское значение». Загорелые, опаленные в походах лица, сильные фигуры, живописные одежды прекрасно выражают своеобразный быт запорожской казацкой вольницы 17 в. Образы запорожцев проникнуты богатырским духом, победным пафосом. Различные оттенки этого чувства определяют сущность картины. При единстве чувства нет ни

одного повторяющегося образа, достигнута удивительная гармония разнообразных характеров, очерченных немногими яркими чертами: атаман Серко с его ястребиным взглядом, властной повадкой как бы сосредоточил в себе волю и решимость запорожского войска отстаивать свою независимость; рядом с ним — седоусый старый казак, весь сотрясающийся от смеха,— родной брат гоголевского Тараса Бульбы. Пластичностью жестов и поз, энергичной лепкой объемов, обобщенными пятнами цвета передается сущность характеров. Красный цвет, густой и сумрачный в «Иване Грозном», здесь стал радостно-звонким, будто вторящим раскатистому смеху казаков, отвечающих презрением на угрозы султана. В этой картине ярко проявился жизнеутверждающий, народный характер репинского творчества.

Огромно портретное наследие Репина. Его портреты очень разнообразны, не похожи друг на друга по характеру образов и живописно-композиционным приемам. Но всем им присуще нечто общее: жизненность и глубина постижения модели; индивидуальность человека в них представлена с исчерпывающей полнотой, и благодаря этому отчетливо выступают типические черты (замечательный пример тому — «Протодиакон» (1877; ГТГ).



И. Е. Репин. Протодиакон. 1877 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 243

Со свойственным ему темпераментом утверждая новые этические идеалы, Репин развил и обогатил самые ценные стороны творчества Перова, Крамского, раннего Ге. Он создал галлерею портретов крупнейших деятелей национальной культуры. В числе лучших из них следует назвать портреты М. П. Мусоргского, хирурга Н. И. Пирогова (оба 1881; ГТГ), П. А. Стрепетовой (1882; там же), В. В. Стасова (1883; ГРМ), Л. Н. Толстого (1887; ГТГ).

Портрет Мусоргского написан за несколько дней до смерти композитора. С присущей ему зоркостью Репин сумел в безнадежно больном человеке увидеть и передать богатство духовной жизни, огромный талант и в то же время душевные страдания. Портрет написан быстро и вдохновенно, в живом общении с моделью. Пространственный, вибрирующий голубовато-охристый фон стены делает особенно рельефной и жизненной фигуру. Голубоватые рефлексы легли на смуглое лицо. Тонкой нюансировкой цвета, обогащенного рефлексами, художник сумел добиться необычайно жизненного образа.



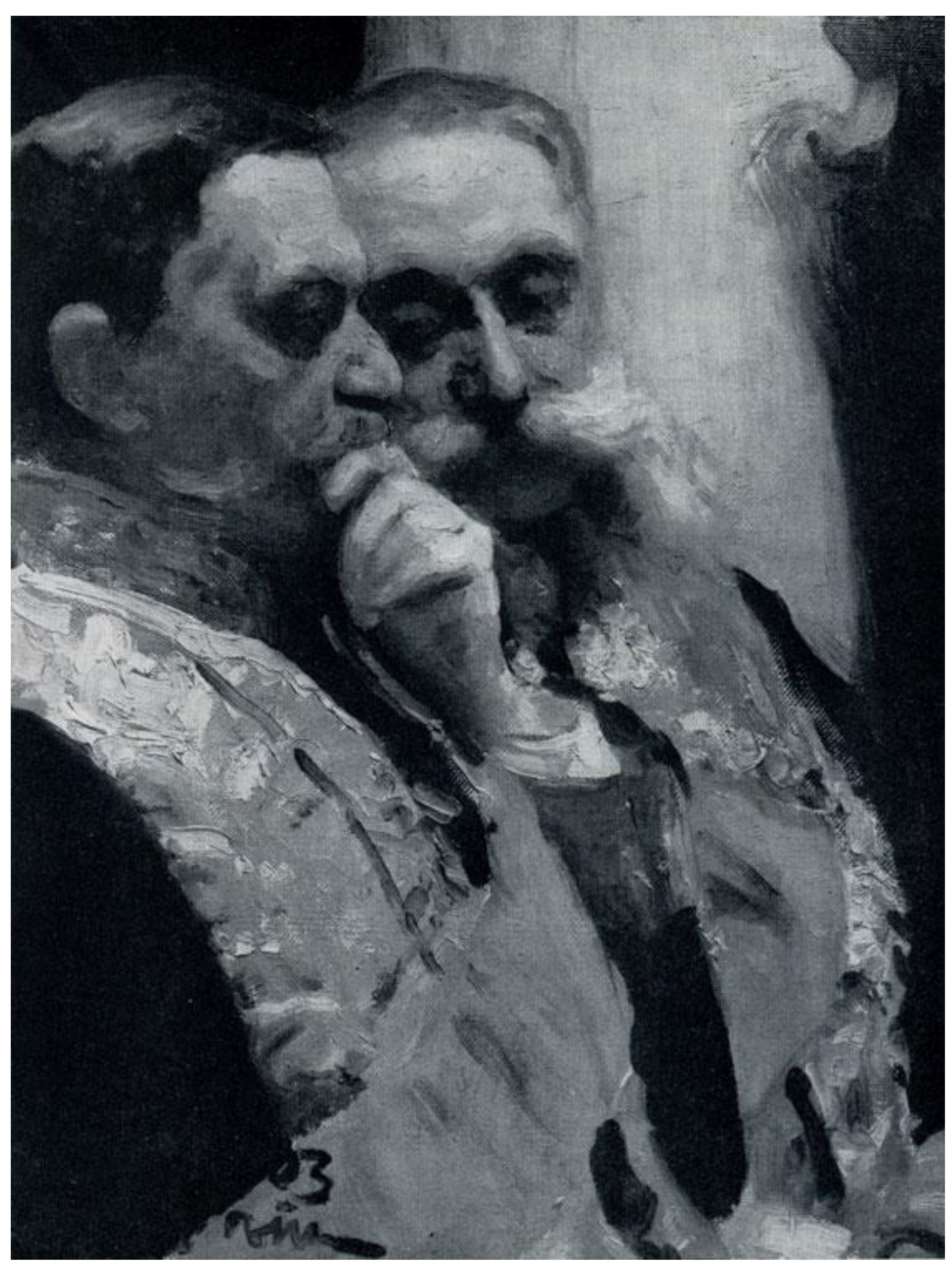
И. Е. Репин. Портрет П. А. Стрепетовой. 1882 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 246

По остроте раскрытия душевного состояния этому портрету близок портрет П. А. Стрепетовой. Душевное горение, чуткая отзывчивость, душевные муки — вот содержание этого портрета. Оно в глубоких, полных скорби глазах, в приоткрытых губах, с которых будто готов сорваться стон, в экспрессивной, взволнованной манере письма, в горящих и словно светящихся изнутри красновато-коричневых, постепенно светлеющих красках фона, в черной одежде, в матовой бледности лица. В момент высшего душевного напряжения раскрываются существо таланта и характера актрисы и черты, свойственные передовой русской интеллигенции. В этом — высокий гуманизм портрета, его общность с портретом Стрепетовой, исполненным в 1884 г. Ярошенко. Но в работе Ярошенко не было такой захватывающей, эмоциональной характеристики великой русской актрисы, данной в органическом единстве артистической страстности и гражданственности ее натуры. Новое содержание, изображение человека активного отношения к жизни диктовало новую форму, не статичную, основанную на светотеневой лепке объема, а динамическую, живописную, «живую», где цвету принадлежит решающая роль в формировании и пластике образа. По остроте психологизма портрет Стрепетовой близок женским образам, созданным Достоевским. Внутренне же страстные, но внешне сдержанные великолепные по живописи портреты Н. И. Пирогова и В. В. Стасова полны активного утверждения жизненной силы, одушевленной энергии человеческой личности. В них нашла воплощение проблема положительного образа, характерная для искусства передвижников.

В таких работах, как «Отдых» (1882), «Стрекоза» (портрет дочери, 1884; обе в ГТГ), портрет Нади Репиной (1881; Саратовский государственный художественный музей им. Радищева), «Осенний букет» (портрет Веры Репиной, 1892; ГТГ), Репин выступает не только психологом, но и тонким задушевным лириком. «Осенний букет» характерен для времени поисками портрета-картины, портрета в пленэре, получившего блестящее развитие в творчестве ученика Репина — В. А. Серова.

В 90-е гг. художник исполнил ряд заказных портретов. Среди них — огромный групповой портрет «Торжественное заседание Государственного Совета» (1901— 1903, ГРМ; боковые фигуры написаны учениками Репина — Б. М. Кустодиевым и И. С. Куликовым). В колорите произведения — в звучных пятнах парадных мундиров, голубых и алых муаровых орденских лент, блеске эполет, позолоте кресел, в кольцевой композиции, акцентированной беломраморными колоннами круглого зала, передана особая торжественность юбилейного заседания. рта торжественность оттеняет все ничтожество, душевную пустоту, чванливость, ханжество и лицемерие высшей сановной бюрократии предреволюционной России. При этом Репин отнюдь не ставил сознательно задачи сатиры. Обличительная сила образов — это объективный результат реализма, искренности и неподкупной честности художника. Свободная, широкая декоративная живопись, сочетающаяся с ясностью и четкостью формы, смелое композиционное решение подчинены созданию эмоциональных колоритных образов. Манера письма — темпераментная, обобщенная, декоративная — напоминает работы Цорна. Но Репин превосходит шведского художника грандиозностью общего замысла, социальной остротой и меткостью характеристик, особенно ярко проявившихся в многочисленных этюдах к этому портрету-картине. В этюдах, смелых и красивых по живописи, Репин акцентирует основные черты характера модели. Подобный метод портретной характеристики типичен для искусства начала 20 в.



И. Е. Репин. Портрет И. Л. Горемыкина и Н. Н. Герарда. Этюд для картины «Торжественное заседание Государственного Совета». 1903 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 249

В последующие годы творчества Репин не создал ничего равного рассмотренным выше произведениям. Реалистическое мастерство дольше сохраняется в рисуночных портретах художника.

Графическое наследие Репина огромно. Преимущественно это портретные наброски-этюды к картинам и законченные станковые портреты. Самостоятельных жанровых рисунков у него сравнительно мало, иллюстрации менее значительны и не так определяющи для искусства своего времени, как графические портреты. Становление и развитие стиля рисунков Репина тесно связаны с общей эволюцией его творчества. В ученические годы господствует строго ограниченный замкнутым контуром рисунок, основанный на светотеневой моделировке, выявляющий и подчеркивающий скульптурность формы (как и в ранних картинах). В рисунках, выполненных во время поездки на Волгу, художник остро отточенным карандашом фиксирует детали, тонкой линией, энергичной штриховкой стремясь как можно лучше и убедительнее передать красоту и характерность натуры. В 80-е гг. новые реалистические задачи углубленных и острых психологических характеристик, показа жизни в ее органической целостности и многообразии привели к обогащению графического и живописного языка художника. В рисунках сочная, прерывистая линия передает силу света, освещенность, воздушную среду, окутывающую фигуры. Очень характерен в этом плане рисунок «Девочка Ада» (1882; ГТГ). В рисунках этого времени штрих энергичный и плавный сочетается с мягкой растушевкой, чем достигается его пластическая и живописная выразительность.



И. Е. Репин. Портрет Элеоноры Дузе. Рисунок. Уголь. 1891 г.
Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 250 а



И. Е. Репин. Невский проспект. Рисунок. Итальянский карандаш, растушка. 1887 г. Ленинград, Русский музей.

илл. 250 б

Очень разнообразны рисунки Репина 90-х — начала 900-х годов. В некоторых из них совершенно очевидно стремление художника к созданию большого портрета-картины, значительного образа. Таковы выполненные углем на полотне портреты итальянской драматической актрисы Элеоноры Дузе (1891; ГТГ), В. А. Серова (1901; ГТГ), И. С. Остроухова (1913; ГТГ). Портрет Э. Дузе — один из лучших графических портретов второй половины 19 в. В нем камерность мотива отдыха сочетается с возвышенностью образа, утверждаемого мощью линий, богатством звучания глубоких черных и светящихся белых пятен, пластической выразительностью позы. В иной, быстрой рисуночной манере выполнена

яснополянская серия портретных зарисовок Л. Н. Толстого (1891; ГТГ). Художник захвачен внутренним богатством и внешней пластической выразительностью модели. Все приемы у Репина — только средство передачи образа.

Как человек, сложившийся в 60—70-е гг., Репин не смог понять сложнейшей исторической обстановки кануна первой русской революции; стечением обстоятельств отстраненный от кипучих событий современности, он доживал свои последние годы в Куоккала, мечтая о возвращении и так и не вернувшись на родину. Упадок творчества художника в этот период не может умалить его вклада в развитие не только русской, но и современной ему мировой культуры.

Большой общественный интерес к отечественной истории в связи с вопросом о дальнейших путях развития России обусловил расцвет реалистической исторической живописи. Первым русским художником, вставшим на путь реализма в исторической живописи, был В. Г. Шварц (1838—1869). Он сосредоточил внимание преимущественно на бытовой стороне национального прошлого (так же как и ряд ученых того времени, в частности И. Е. Забелин). В огромном картоне «Иоанн Грозный в Александровской слободе у тела убитого им сына» (уголь, белила, 1861; ГРМ) и написанной по нему одноименной картине (значительно меньшей по размеру и утратившей остроту драматизма, найденную в картоне; 1864, ГТГ) художник отказывается от идеализации царя. Его Грозный — деспот и вместе с тем измученный, страдающий человек. Здесь впервые дано психологическое решение образа, намечена тема, получившая совершенное художественное воплощение в картине Репина «Иван Грозный и сын его Иван». Тщательность написания одежд, утвари, всей обстановки говорит о любви художника к старинному быту.

Лучшая картина Шварца—«Вешний царский поезд на богомолье» (1868; ГТГ). Тонко переданный поэтичный пейзаж ранней, еще снежной русской весны придает картине особую достоверность, а показ роскошного царского поезда, проезжающего убогой с покосившимися почерневшими избами

деревушкой, заключает в себе и определенный социальный мотив, правда, выраженный не столь отчетливо, как в произведениях современных Шварцу жанристов.

В 70—80-е гг. национально-исторические сюжеты большинством передвижников трактовались в бытовом плане. Такова, в частности, известная картина А. Д. Кившенко «Военный Совет в Филях в 1812 году» (1880; ГРМ), где художник, точно следуя описанию этого события в романе Л. Н. Толстого «Война и мир», дает, по существу, жанрово-психологическое, с подробными портретными характеристиками решение темы. В 1874 г. Прянишников закончил картину «В 1812 году» (ГТГ), с присущей ему простотой и бытовой достоверностью показав русских крестьян, конвоирующих жалких и в то же время смешных (в бабьих платках поверх мундиров) наполеоновских завоевателей.

Огромный вклад в развитие не только русской, но и мировой исторической живописи внес Василий Иванович Суриков (1848—1916). Языком высоких художественных образов он рассказал о подлинных героях истории — народных массах, их борьбе и чувствах. Суриков не только раскрыл борьбу общественных сил, особенности характеров людей, свойственные данному короткому отрезку времени, исчисляемому десятилетиями, но и воплотил сложившиеся в ходе многовековой истории национальные идеалы и типы.

Суриков родился и провел детство в Красноярске. Он принадлежал к старинному роду казаков, которые пришли в Сибирь с Дона еще в 16 в. Старинные русские обычаи, уклад жизни сохранились в этой среде суровых, подчас жестоких, но всегда сильных и ярких характеров. Впечатления детства в какой-то мере определили направленность творчества художника. В 1869 г. Суриков поехал в Петербург и поступил в Академию художеств, где его работой позднее руководил П. П. Чистяков. Чистяков не только дал ему серьезные профессиональные навыки, но и научил глубоко понимать великое искусство мастеров итальянского Возрождения,

раскрыл смысл творений А. Иванова. Молодой художник был одержим жаждой знаний. « .. .Я в Академии больше всего композицией занимался. Меня там «композитором» звали. Я все естественность и красоту композиции изучал»,— вспоминал он. В 1875 г. Суриков с золотой медалью окончил Академию и в 1878 г. переехал в Москву. Здесь окончательно определилось мировоззрение художника, сложился своеобразный характер и стиль его творчества. При всей своей исключительности оно неразрывно связано с общими проблемами развития русского искусства и, в частности, с развитием исторической живописи.



В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881 г. Москва, Третьяковская галлерея.

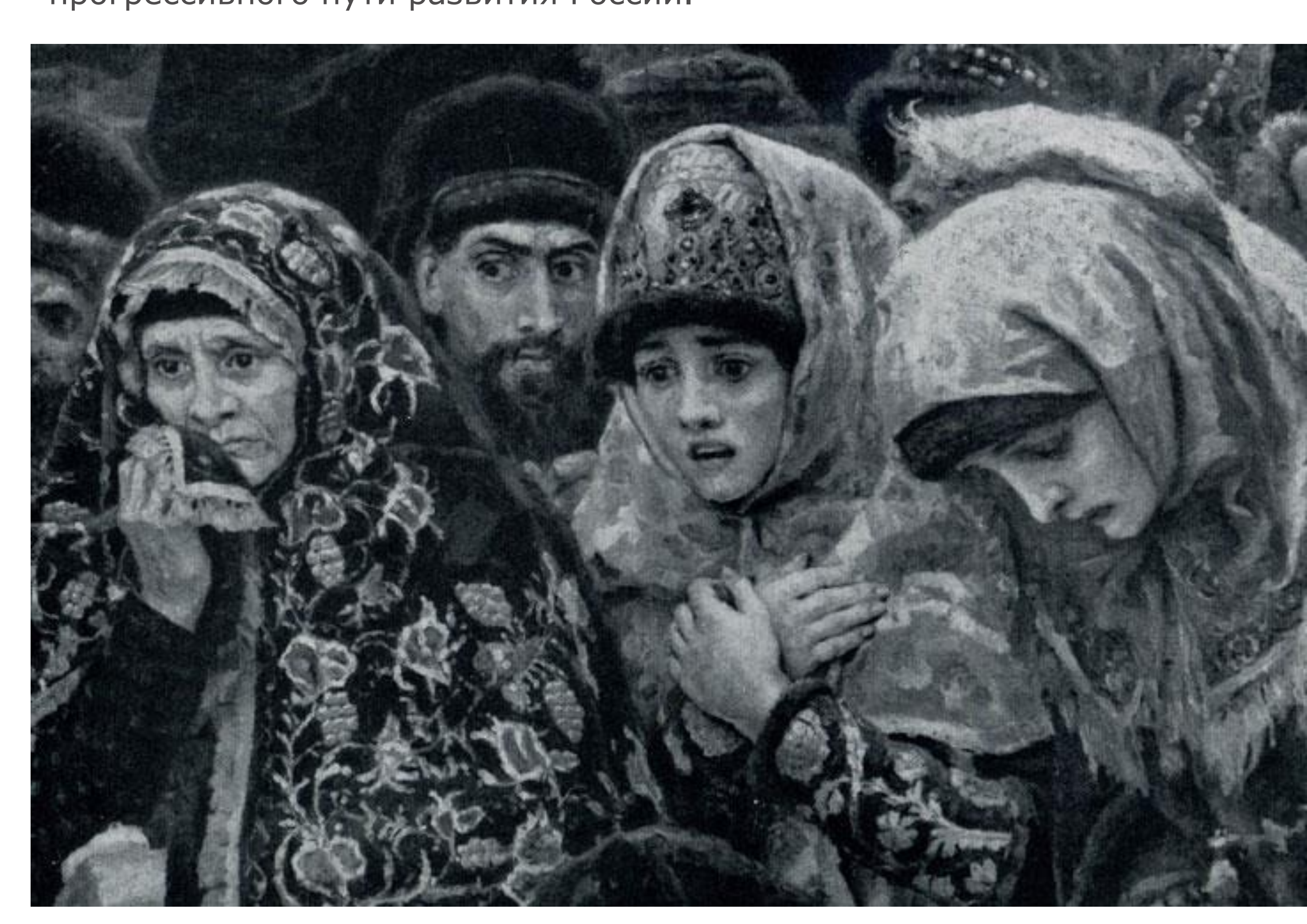
илл. 254

Сурикова привлекали переломные эпохи, сюжеты, дававшие возможность раскрыть красоту и силу народных движений. В 1881 г. им была создана картина «Утро стрелецкой казни» (ГТГ). С величайшим художественным тактом Суриков изобразил не саму казнь, а мгновения, ей предшествующие, обнажающие суть события, различие характеров: «Все была у меня мысль, чтобы зрителя не потревожить. Чтобы спокойствие во всем было...». Оно в величавости древнего храма Василия Блаженного и Кремля, на фоне которых развертывается эта страшная народная трагедия; в глубине и насыщенности контрастно сопоставленных красок одежды, смягченных туманом хмурого осеннего утра, в драматической силе и торжественности звучания колорита; оно в уравновешенности, внешней статичности композиции, передающей торжественность последних минут жизни многих героев, но главное — в образах стрельцов. Закованные в колоды, в белых рубахах смертников, с горящими свечами в руках, они властно приковывают внимание. Их необычайное мужество, несокрушимая душевная сила, вера в правоту своего дела особенно ярко воспринимаются по контрасту с отчаянием сломленных горем матерей, жен, детей. В утверждении героизма русских людей главный пафос картины.

Сближая планы, художник таким образом строит композицию, чтобы подчеркнуть единство стрельцов, их семей и собравшегося к месту казни народа.

Фигуры стрельцов составляют смысловой и колористический центр композиции. Фигура Петра I дана в глубине картины. Гневный, властный, он полон сознания своей исторической правоты. Скрестившиеся взгляды рыжебородого стрельца и Петра объединяют две части картины. Напряженные натурные поиски характеров, изучение документального материала переплавились в художественное произведение огромной значимости; оно раскрывало смысл исторической трагедии той эпохи, глубокую мощь и страстность стихийного народного бунта и его ограниченность, незрелость масс, героизм и в то же время обреченность стрельцов, выступивших против

деспотического и одностороннего, но исторически прогрессивного пути развития России.



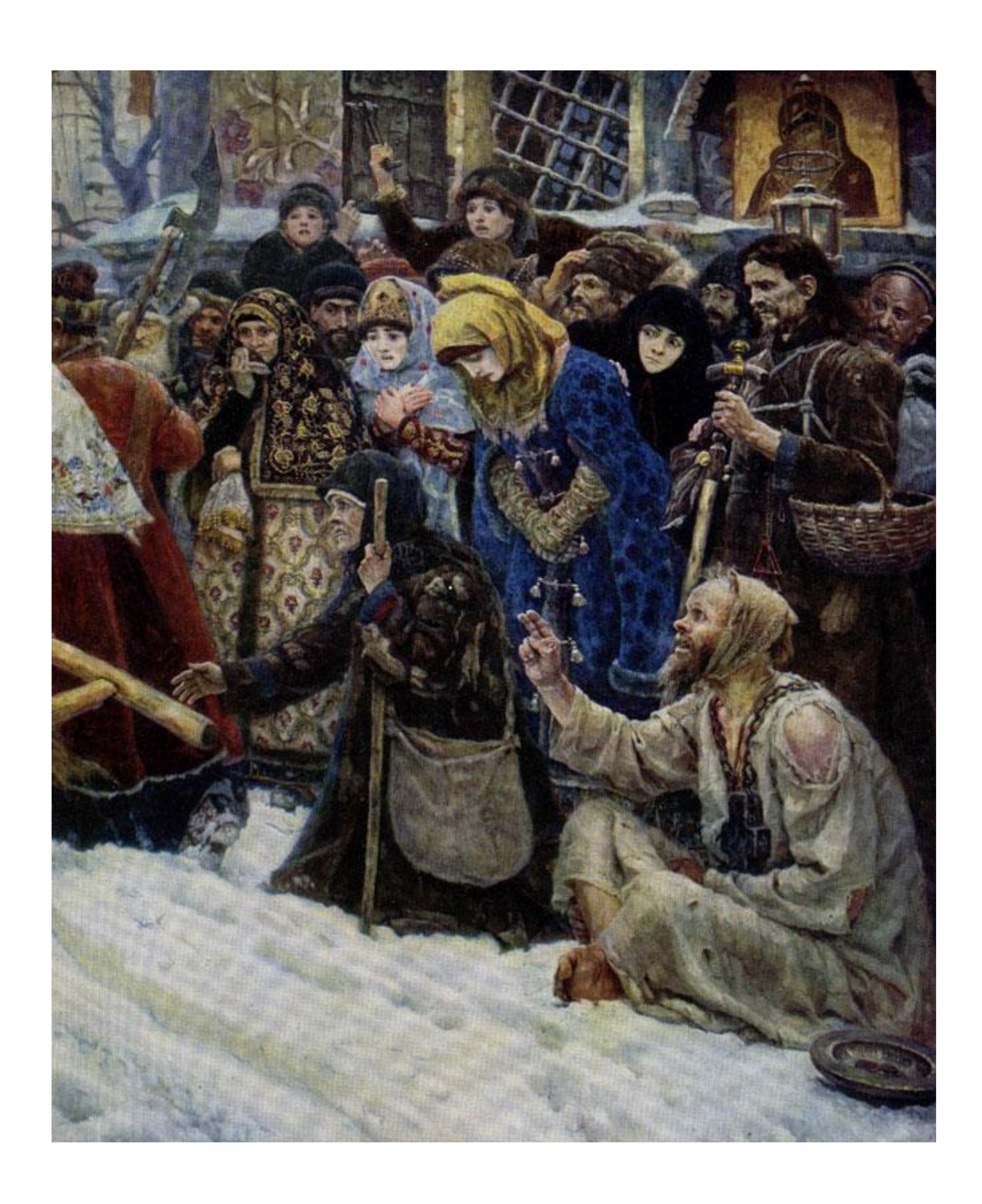
В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент. См. илл. 257.

илл. 256



В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 257



В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент. 1887 г. Москва, Третьяковская галлерея

цв. илл. стр. 224 и 225

Лица и характеры стрельцов найдены художником в жизни. Но Суриков никогда не ограничивался отысканием модели, чем-либо соответствующей характеру задуманного образа. В этюдах, написанных с учетом их места в картине, ее колорита, он настойчиво добивался остроты психологической и колористической выразительности, отказывался от всего случайного в облике человека. Образы картин Сурикова намного сильнее этюдов. Сам метод работы художника — необычайно тщательное изучение и отыскание задуманного образа в многочисленных этюдах — заставляет вспомнить работу над картиной А. Иванова. Но, как художник иной эпохи, Суриков не прибегал к проверке натуры классическими образцами античного искусства, он руководствовался принципом высокой жизненной правды.



В. И. Суриков. Меншиков в Березове. 1883 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 255

В 1883 г. Суриков написал картину «Меншиков в Березове» (ГТГ). Холодный и темный колорит, суровое мерцание красок, композиция, ограничивающая пространство, раскрывают драматизм судьбы временщика, «полудержавного

властелина», брошенного с семьей в далекую ссылку. Чувство холода и сумеречного одиночества усиливается трепетным, едва теплящимся огоньком лампады и холодным светом зимнего дня, едва проникающим сквозь заледенелое слюдяное оконце сибирской избы, придающим всем краскам холодный, как бы металлический оттенок. Есть нечто героическое, величественное и трагическое в облике Меншикова. Все еще могучий, он томится бездействием. В его лице с плотно сомкнутыми губами, не замечающем окружающего взгляде читается больше, чем личное горе, которое сломило его семью, отметило печатью близкой смерти его старшую дочь. В образе Меншикова Суриков добивается раскрытия больших подлинно трагических переживаний. Здесь художник как бы накапливает силы и опыт перед созданием картины «Боярыня Морозова» (1887; ГТГ). Суриков несколько лет работал над картиной. Он специально ездил в Италию, чтобы на примере творчества Веронезе и Тинторетто постичь законы композиции и колорита монументальной живописи.

Событие, изображенное в картине Сурикова, происходило в 17 в. Показан момент, когда Морозову, противницу церковных реформ патриарха Никона, везут, закованную в цепи, по московским улицам. Она прощается с народом: большинство ей сочувствуют, некоторые глумятся, другие равнодушны и праздно любопытны. Сами того, быть может, не сознавая, консервативные главари «раскола» являлись выразителями того духа сопротивления, что жил в подавленном и забитом народе. Именно в народном протесте и в неистовой вере Морозовой в правоту своих убеждений Суриков увидел высокую нравственную красоту. Над образом Морозовой художник особенно долго работал, добиваясь передачи в нем огромной духовной силы, пробуждающей чувства и сознание народа. В этом суть картины. Идея нравственного пробуждения народа, красота национального облика и характера выражена в динамике композиции, необычайном богатстве, симфоническом звучании колорита, родственного Мусоргскому. Удлиненный формат полотна, «пустое» пространство слева на переднем плане отчетливее позволяют воспринять движение саней вглубь. Две глубокие борозды,

вдавленные полозьями розвальней в снег, как бы ведут за собой, втягивают в гущу волнующейся толпы. В центре движения — фигура Морозовой. Она является и смысловым, и композиционным, и колористическим узлом картины. Иссиня-черная шуба оттеняет бледность ее вдохновенно одержимого лица. Лицо и шуба Морозовой, совмещая в себе самые светлые и самые темные краски картины, властно приковывают внизгание зрителя. Пейзаж в этой картине стал неотъемлемой частью художественного образа, оттеняя его национальный характер. В колорите картины чувствуется дыхание морозного московского дня. Холодные голубоватые рефлексы неба оживляют лица, играют на снегу. Владение пленэрной живописью позволяет художнику передать тончайшие оттенки человеческих чувств. Как справедливо заметил один из исследователей, в человеческих лицах — вся сложность и красота колорита. Немногие локальные пятна синего, желтого, розового и темно-красного в одежде, несмотря на свою яркость,— более глухие, менее живые, чем лица. Богатство колорита связано с раскрытием душевного состояния человека, подчеркивает красоту и значительность человеческих лиц.

Суриков говорил: «Я не понимаю действия отдельных исторических личностей, без народа, без толпы. Мне нужно вытащить их на улицу». Он выступил подлинным новатором и проникновенным глубоким историком. Тема А. Иванова— нравственное пробуждение народа — обрела конкретный национально-исторический, народный смысл. Значительность темы обусловила ее решение в форме монументального, многофигурного полотна огромной эстетической силы, неповторимого обаяния суриковской художественной индивидуальности. Эта историческая картина, прославляющая силу и стойкость духа, пользовалась большой любовью русской революционной интеллигенции.

Подлинная тема суриковских картин — утверждение героической стойкости, силы духа и нравственной красоты, готовности умереть за дело жизни, а их трагический характер

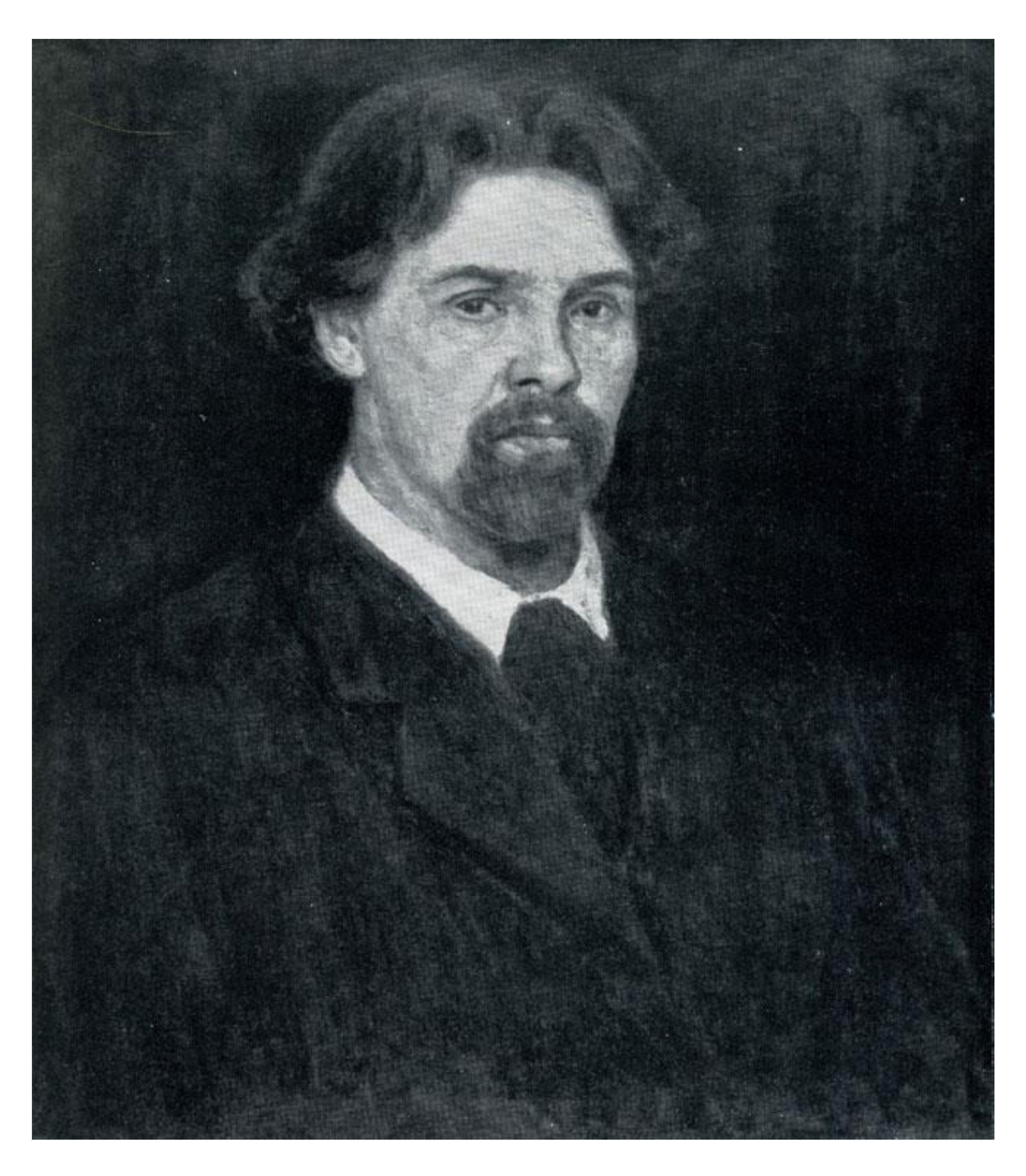
объясняется непримиримостью борьбы исторических сил, незрелостью, стихийностью бунта масс.

В 90-е гг. художник создает такие произведения, как «Взятие снежного городка» (1891), «Покорение Сибири Ермаком» (1895), «Переход Суворова через Альпы» (1899; все в ГРМ), прославляющие удаль и мужество русского народа, его единство, оптимизм,— и в этом нашли отражение события современности, рост активности народных масс.



В. И. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. Фрагмент. 1895 г. Ленинград, Русский музей.

илл. 258



В. И. Суриков. Автопортрет. 1913 г. Москва, Третьяковская галлерея.

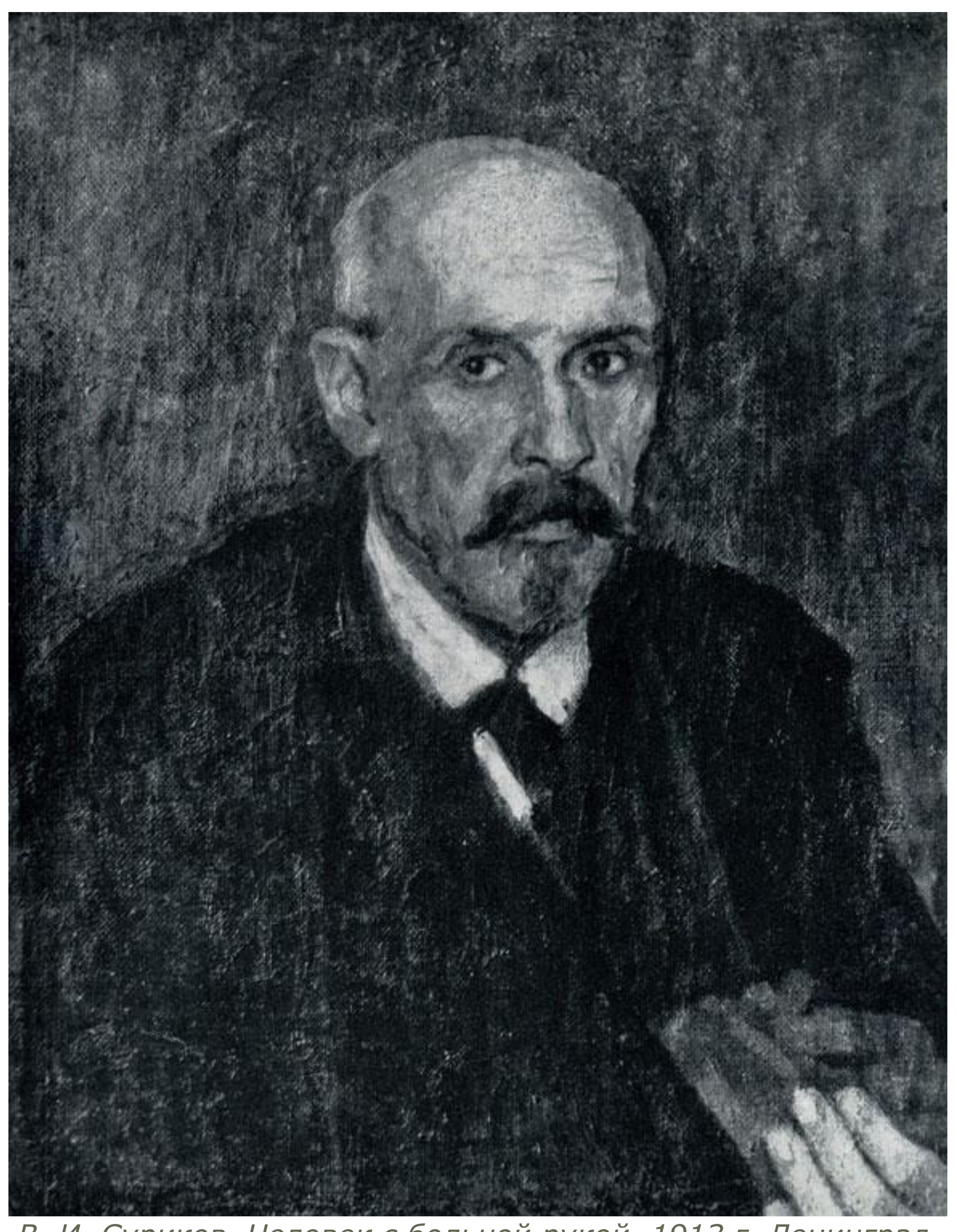
илл. 259

«Взятие снежного городка»—единственная жанровая картина Сурикова, наиболее мажорная, праздничная из всех его произведений. В ней, как и в исторических композициях и в портретах, ярко выражен национальный характер образов, а в основе ее колорита чувствуются краски русской зимы. Здесь зарождается тема героизма и силы, которая станет главной в последующих исторических полотнах художника.

В 1891 г. Суриков начал работать над картиной «Покорение Сибири Ермаком». Он ездил на место событий и одновременно тщательно изучал исторический материал. На Дону были выполнены этюды для Ермака и его войска. Композиция картины была продумана и решена художником до того, как он узнал летописное изложение события. Показав ожесточенную битву, борьбу двух стихий, Суриков с необычайной художественной прозорливостью раскрыл суть и значение столкновения исторических сил, в котором решается судьба народов. Художник достиг высокого синтетического, образного единства картины. В композиции передано неудержимое движение; спокойным и уверенным действиям казаков, направляемых Ермаком, противопоставлены смятение и тревога в ханском войске. Художник намеренно сближает планы картины, ограничивает палитру немногими красками. Колорит картины суров и мужествен, раскрывает смысл сюжета и характер сибирской природы. В нем достигнута органическая цельность психологического и живописно-декоративного начала.

Особое место в творчестве Сурикова занимают портреты. Так же как и пейзажные этюды, большинство из них связано с поисками определенного образа для картины. Таковы «Горожанка» (портрет А. И. Емельяновой, 1902; ГТГ), «Сибирская красавица» (портрет Е. А. Рачковской, 1891; ГТГ), «Донской казак Кузьма Запорожцев» (1893; ГТГ) и многие другие. В числе лучших портретных работ Сурикова следует назвать автопортреты 1894 г. (Москва, частное собрание) и 1913 г. (ГТГ) и «Человека с больной рукой» (1913; ГРМ), а среди пейзажных работ — виды Москвы («Вид Москвы», 1908, ГТГ,).

В творчестве Сурикова поражает богатство мысли и сила исторического прозрения художника, воспевшего героические характеры и величавую красоту русских людей. Созвучны образам мощь и богатство живописи, в которой нашли образное художественное воплощение народные эстетические идеалы. Суриков — величайший и подлинно народный художник.



В. И. Суриков. Человек с больной рукой. 1913 г. Ленинград, Русский музей.

илл. 260



В. И. Суриков. Вид Москвы. 1908 г. Москва, Русский музей.

илл. 261

Народная тема, но не в ее драматическом, а в героико-поэтическом аспекте решалась и Виктором Михайловичем Васнецовым (1848—1926). Художник начал свой творческий путь с небольших жанровых картин — «С квартиры на квартиру» (1876; ГТГ), «Чтение военной телеграммы» (1878; ГТГ), близких работам В. Маковского. Но скоро определился совершенно особый характер его дарования. По собственным словам Васнецова, он был историком «несколько на

фантастический лад». В былинных и сказочных сюжетах он воплотил вековые народные идеалы, высокие патриотические чувства. Сюжет его первой большой картины, «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880; ГТГ), навеян «Словом о полку Игореве». Есть торжественность и величавое спокойствие в образах убитого витязя и юноши-воина, будто спящих непробудным сном среди безмолвной широкой степи. Васнецов хотел передать поэзию русского народного эпоса, красоту и величие воинского подвига. Отсюда и стремление к монументальности художественного языка. Эта существеннейшая сторона дарования художника с особой ясностью проявилась в картине «Богатыри» (1898; ГТГ), над которой он работал с перерывами около двадцати лет. «.. .Добрыня, Илья и Алеша Попович на богатырском выезде — примечают в поле, нет ли ворога, не обижают ли где кого»,— так сформулировал Васнецов идею картины. Как и в былинах, облик и характер каждого из богатырей своеобразны (грузный, добродушный и могучий Илья Муромец в центре, слева — подтянутый, отважный Добрыня Никитич, справа — самый юный хитроватый Алеша Попович), и в то же время это обобщенные художественные образы народных героев — сильных, смелых, справедливых. Пластически законченные могучие фигуры трех всадников четко выступают на фоне светлого облачного неба и поросшей травой степи.



В. М. Васнецов. После побоища Игоря Святославича с половцами. 1880 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 253 а



В. М. Васнецов. Три царевны подземного царства. 1884 г. Киев, Музей русского искусства.

илл. 253 б.

Если в «Богатырях» звучит торжественная героическая мелодия, то в «Аленушке» (1881; ГТГ) слышится грустный мотив народной сказки о бедной сиротке. Картина покоряет своей одухотворенностью и поэтичностью. В ней, как и в большинстве работ Васнецова, важная роль принадлежит пейзажу. Он характерно русский, реальный и вместе сказочно таинственный, созвучный переживаниям человека,— кажется, сама природа, окружающая девочку, проникнута ее печалью. Задушевность пейзажа — одна из характерных особенностей русского реалистического искусства. В. Васнецов был «большим поэтом, певцом далекого эпоса нашей истории, нашего народа, родины нашей»,— эти слова М. В. Нестерова

характеризуют своеобразие искусства этого большого художника.

Исторический живописец В. Васнецов стал основоположником русского реалистического театрально-декорационного искусства, которое позже — в конце 19—начале 20 в.— завоевало мировую славу. Еще В. Г. Шварц наметил путь достоверного показа быта прошлого. В работах же Васнецова для театра (эскизы декораций, костюмы, все оформление оперы Н. А. Римского-Корсакова по мотивам пьесы-сказки А. Н. Островского «Снегурочка», 1885) главное — поэзия русской природы, народного творчества, эмоциональность, поэтическая правда. Много сил отдавал Васнецов монументальной живописи (панно «Каменный век» для Исторического музея в Москве; росписи Владимирского собора в Киеве).

В реалистической пейзажной живописи второй половины 19 в., так же как и в жанровой и исторической живописи, национальная тема решительно преобладала. Сходна с другими жанрами и эволюция пейзажной живописи — от скорбной поэзии произведений конца 60-х гг. к жизнеутверждающим эпическим полотнам 80-х гг., от сдержанного тонального колорита — к овладению всем богатством палитры, пленэрному пониманию цвета. К 90-м гг. нарастает момент субъективного личного начала в восприятии природы, что особенно ярко проявилось у Левитана.

Одним из наиболее значительных русских пейзажистов конца 60-х — начала 70-х гг. был Алексей Кондратьевич Саврасов (1830—1897). Он родился и вырос в Москве, в 1850 г. окончил Московское Училище живописи и ваяния. В его первой серьезной картине «Вид на Кремль в ненастную погоду» (1851; ГТГ) еще ощутимы традиции романтического пейзажа. В 1862 г. художник побывал во Франции, Германии и Швейцарии. Но решающей для него оказалась поездка на

Волгу в 1870 г. Любовное и пристальное изучение природы в многочисленных Этюдах и картинах, долгие годы поисков обобщающего художественного образа родной природы

завершились созданием картины «Грачи прилетели» (1871; ГТГ). В корявых березах с грачиными гнездами, в укрывшихся за забором домишках, в проталинах на полях и гомоне птиц — в этом простом мотиве Саврасов сумел почувствовать и передать неповторимое обаяние первых дней весны, радость пробуждения природы, трепетное чувство ожидания перемен, надежды на обновление жизни. Оно в общем светлом колорите картины, в голубизне просветов неба, белизне верхушек берез, в теплых коричневатых тонах проталин на широкой виднеющейся за домами равнине, в холодных синевато-серых оттенках ноздреватого снега и в талой воде с отражающимися в ней небом и побуревшими деревьями. Показанная на первой выставке Товарищества передвижников, эта картина Саврасова знаменовала собой начало нового этапа в развитии русского пейзажа.



А. К. Саврасов. Проселок. 1873 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 230

Проста по мотиву и внутренне содержательна, лирична картина Саврасова «Проселок» (1873; ГТГ), где, как и в «Грачах», передано переходное состояние природы. Она очень цельна по колориту, в котором рефлексы неба, отражающиеся и дрожащие в воде глубокой дорожной колеи, объединяют яркую зелень травы, лиловато-коричневую влажную землю и желтеющее вдали поле ржи. В последующие годы Саврасов не создал ничего равного этим двум картинам. Но как педагог (с 1857 по 1882 г. он преподавал в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества) он оказал существенное влияние на дальнейшее развитие русской пейзажной живописи, передав ученикам свое глубокое понимание и любовь к родной природе, владение пленэрной живописью.



Ф. А. Васильев. Заброшенная мельница. Ок. 1873 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 231 а



Ф. А. Васильев. Перед дождем. Ок. 1870 г. Москва, Третьяковская галлерел.

илл. 231 б

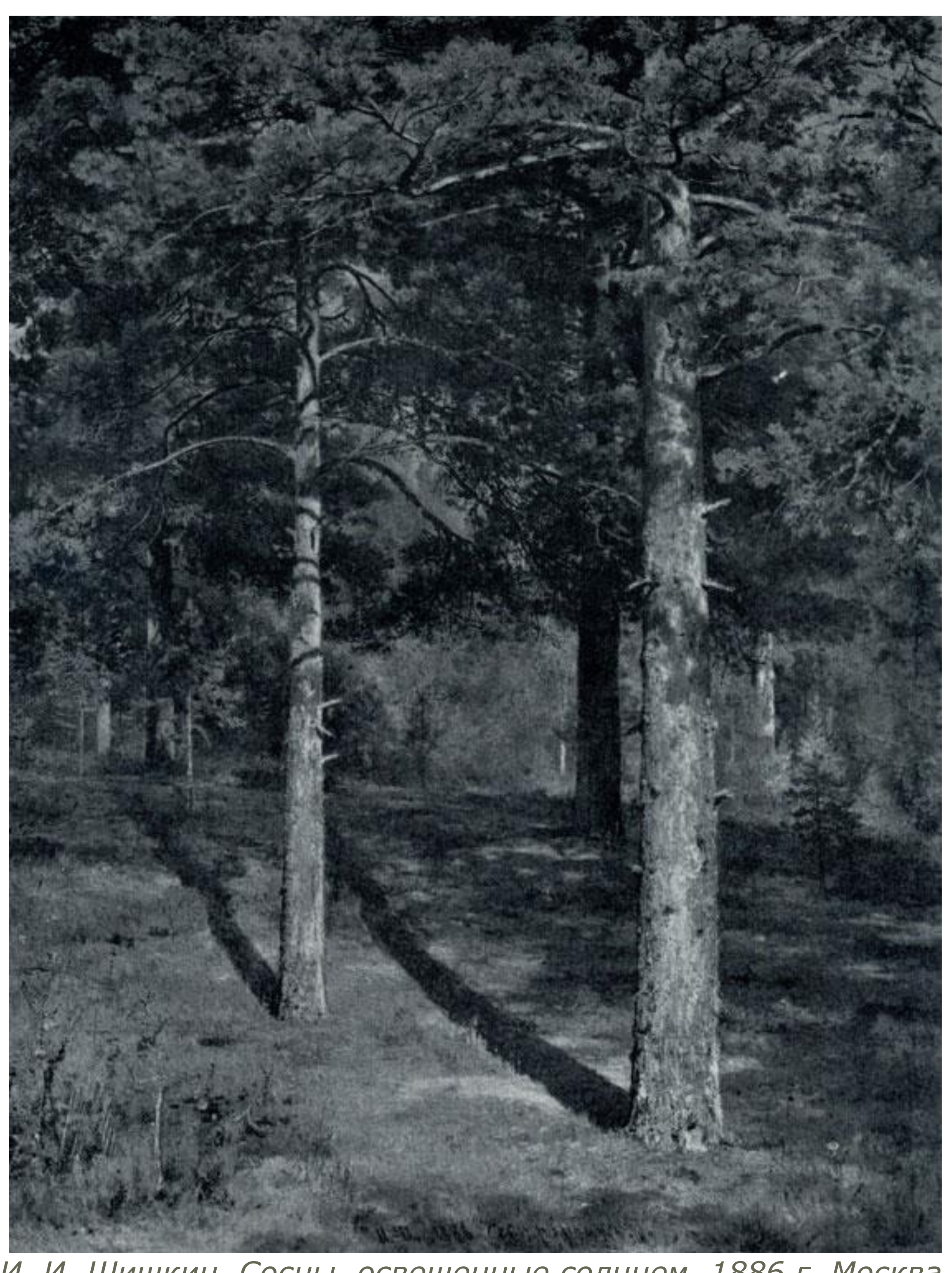
В те годы, когда были созданы лучшие картины Саврасова, работал и Федор Александрович Васильев (1850—1873) — тонкий колорист, мастер лирического пейзажа. В картинах Васильева есть «та окончательность, которая без сухости даст возможность не только узнавать предают безошибочно, но и наслалсдаться красотой предмета»,— говорил Крамской. Пейзажи Васильева полны светлой любви к жизни и грустного раздумья, они предельно просты и в то же время возвышенны, поэтичны. Все они созданы на протяжении трех-четырех лет: «Вид на Волге. Баржи» (1870; ГРМ), «Перед дождем» (1870), «Оттепель» (1871), «Мокрый луг» (1872), «Заброшенная мельница» (ок. 1873), «В Крымских горах» (1873; все в ГТГ).

В его картинах все дышит, живет: «на глазах» тает снег, набирают соки деревья, «поднимается» после ливня трава, проясняется небо, по лугу скользит тень от уходящей тучи. Это впечатление достигается тончайшими оттенками цвета, полутонами, гармонией перехода от темных пятен к светлым. И в этом одна из драгоценных особенностей картин Васильева. Они заключают в себе гораздо больше, чем непосредственно изображенный пейзажный мотив, выражают высокие этические и эстетические идеалы.

Лучшие произведения Ивана Ивановича Шишкина (1832—1898) характеризуют Эпическое направление в русской пейзажной живописи. Шишкин родился в Елабуге, детские и юношеские впечатления о могучих северных лесах в какой-то мере определили характер последующего творчества. После окончания Московского Училища живописи и ваяния (1852—1856) Шишкин в 1856—1860 гг. занимался в Академии художеств в классе С. М. Воробьева, где написал картину «Вид на острове Валааме» (1858; Киев, Музей русского искусства). Получив Большую золотую медаль за два пейзажа, он несколько лет провел в Германии и Швейцарии в качестве пенсионера Академии. Ранние картины художника по своей художественной манере близки пейзажам дюссельдорфской школы.

Полной зрелости творчество Шишкина достигло к концу 70-х гг. В своем искусстве Шишкин руководствовался тем твердым убеждением, что природа прекрасна сама по себе, задача художника — неутомимо и любовно ее изучать и как можно точнее передавать. В его лучших картинах органически сочетается внимательнейшая разработка деталей и цельность общего впечатления, конкретизация и достоверность отдельных элементов и синтетичность образа могучей и плодотворной русской земли, ее необъятных просторов. Живым воплощением Этого художественного принципа является картина «Рожь» (1878; ГТГ), строящаяся на широких величавых ритмах, где бескрайность богатейших хлебных нолей подчеркнута мотивом уходящей дороги и одиноко стоящих могучих сосен. В золотисто-желтых, коричневатых,

лиловатых и голубовато-зеленых тонах передано ощущение полуденного зноя и надвигающейся грозы. Шишкин особенно любил писать хвойные боры и дубовые рощи. В числе лучших его картин следует назвать эпически величавые «Лесные дали» (1884; ГТГ), где тонкой градацией зеленого, голубовато-серого, серебристого цвета смягчена резкость контуров, верно переданы чистота и прохлада воздуха необъятных русских лесов, а также «Сосны, освещенные солнцем» (1886; ГТГ) и «Корабельную рощу близ Елабуги» (1898; ГРМ).



И. И. Шишкин. Сосны, освещенные солнцем. 1886 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 240



И. И. Шишкин. Рожь. 1878 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 241 а

Близки шишкинским картинам, несмотря на разницу тематики, поздние работы мариниста И. К. Айвазовского (например, «Черное море»; 1881, ГТГ), продолжавшего работать и в 80-е гг.



И. К. Айвазовский. Черное море. 1881 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 224 б

Поиски синтетического образа природы характерны и для картин Архипа Ивановича Куинджи (1842—1910). В них передано богатство красок природы, ее особая торжественность. Если в картинах Шишкина чаще можно видеть ровное, рассеянное освещение, то колорит Куинджи строится на резких светотеневых контрастах, усиливающих эмоциональность образов, их декоративную выразительность («Березовая роща», 1879, ГТГ; «Ночь над Днепром», 1880, ГРМ). В некоторых его картинах цветовая и световая активность приобретает самодовлеющий характер (удачным исключением является его «Днепр утром» (1881; ГТГ).

Почувствовав, что он начинает сам себя повторять, Куинджи перестал работать как художник и целиком отдался педагогической деятельности.



А. И. Куинджи. Днепр утром. 1881 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 241 б

Традиции лирического пейзажа Саврасова и Васильева были продолжены Василием Дмитриевичем Поленовым (1844—1927). Известны бытовые и религиозные композиции художника («Больная», 1886, ГТГ; «Христос и грешница», 1887, ГРМ), но главным в его творчестве был пейзаж. В «Московском дворике» (1878), «Заросшем пруде» (1879; обе в ГТГ) и других картинах Поленова передана особая поэзия тихих, приветливых уголков русской природы. Нежная зелень деревьев, ясное голубое небо с легкими облачками,

отбрасывающими прозрачные голубые тени на землю, и весь залитый солнцем уютный уголок привлекают в картине

«Московский дворик». Необычайная для русского искусства тех лет красота и свежесть живописи явились результатом внимательного изучения изменений цвета в пленэре. Тургеневским был сам взгляд художника на природу, чувство гармонии и тихой радости бытия, красоты и задушевности родной природы, поэзии повседневности.



В. Д. Поленов. Московский дворик. 1878 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 251 а



В. Д. Поленов. На Тивериадском (Генисаретском) озере. 1888 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 251 б

В пейзажах Поленова, созданных в конце 80—90-х гг. («Ранний снег», 1891, «Дали. Вид с балкона. Жуковка», 1888; обе в частных собраниях Москвы; а также «На Тивериадском (Генисаретском) озере», 1888, ГТГ), звучат эпические ноты, и это отражает общую эволюцию русской пейзажной живописи второй половины 19 в. Художник большой культуры, Поленов, как и Саврасов, был замечательным педагогом. Им обязаны своим творческим развитием многие русские пейзажисты — воспитанники Московского Училища, в том числе Левитан.

Исаак Ильич Левитан (1861—1900) принадлежит к более молодому поколению передвижников. Расцвет его творчества — конец 80-х и 90-е гг. Никто так проникновенно и поэтично не мог передать многообразие и красоту русской природы, в ее образах раскрыть глубокие раздумья о жизни, как делал

это Левитан. Творчество Левитана развивалось в русле русского демократического искусства, и вместе с тем оно перекликается с лирическими, простыми по мотивам пейзажами барбизонцев, пейзажем настроения Коро; оно претворяет и достижения импрессионистов в передаче света и воздуха самой красочной гаммой, просветленной и чистой. Тяжелая эпоха 80—90-х гг. наложила свой отпечаток на личность и творчество Левитана. Часто в его картинах звучит мотив тоски и одиночества. Но этим не исчерпывается их содержание: в них неповторимая красота, радость и печаль, как в музыке Чайковского, рассказах и пьесах Чехова, в народной поэзии и песнях. Своеобразие левитановского «почерка» — задушевность и непосредственность чувства жизни природы, цельность, художественная обобщенность ее образа — сказалось уже в картине «Осенний день. Сокольники» (1879; ГТГ). В 1884 г. Левитан, получив звание неклассного художника (с 1873 г. он учился в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества), уехал на лето в Крым. Его крымские этюды отличаются чистотой и звучностью цвета, говорят об успешном претворении живописного опыта Поленова. В ежегодных поездках на Волгу в 1887—1890 гг. художник особенно остро почувствовал характерную для русского пейзажа величавость просторов. Картины «Вечер. Золотой плес» и «После дождя. Плес» (обе 1889; ГТГ) открывают период зрелого творчества Левитана. В них есть особая напевность, чувствуется живое дыхание природы, ее внутренняя динамика. Тончайшими нюансами цвета, гармонией общей колористической гаммы художник передает быстро меняющееся освещение, серебристость влажного воздуха, золотисто-желтый солнечный свет, движение облаков, рябь воды, в которой колеблются и дрожат отражения барж. Благоухающая свежесть пленяет в картине «Березовая роща» (1889; ГТГ), написанной свободным, динамичным мазком, с необычайной звучностью и богатством оттенков зеленого цвета.



И. И. Левитан. Владимирка. 1892 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 262

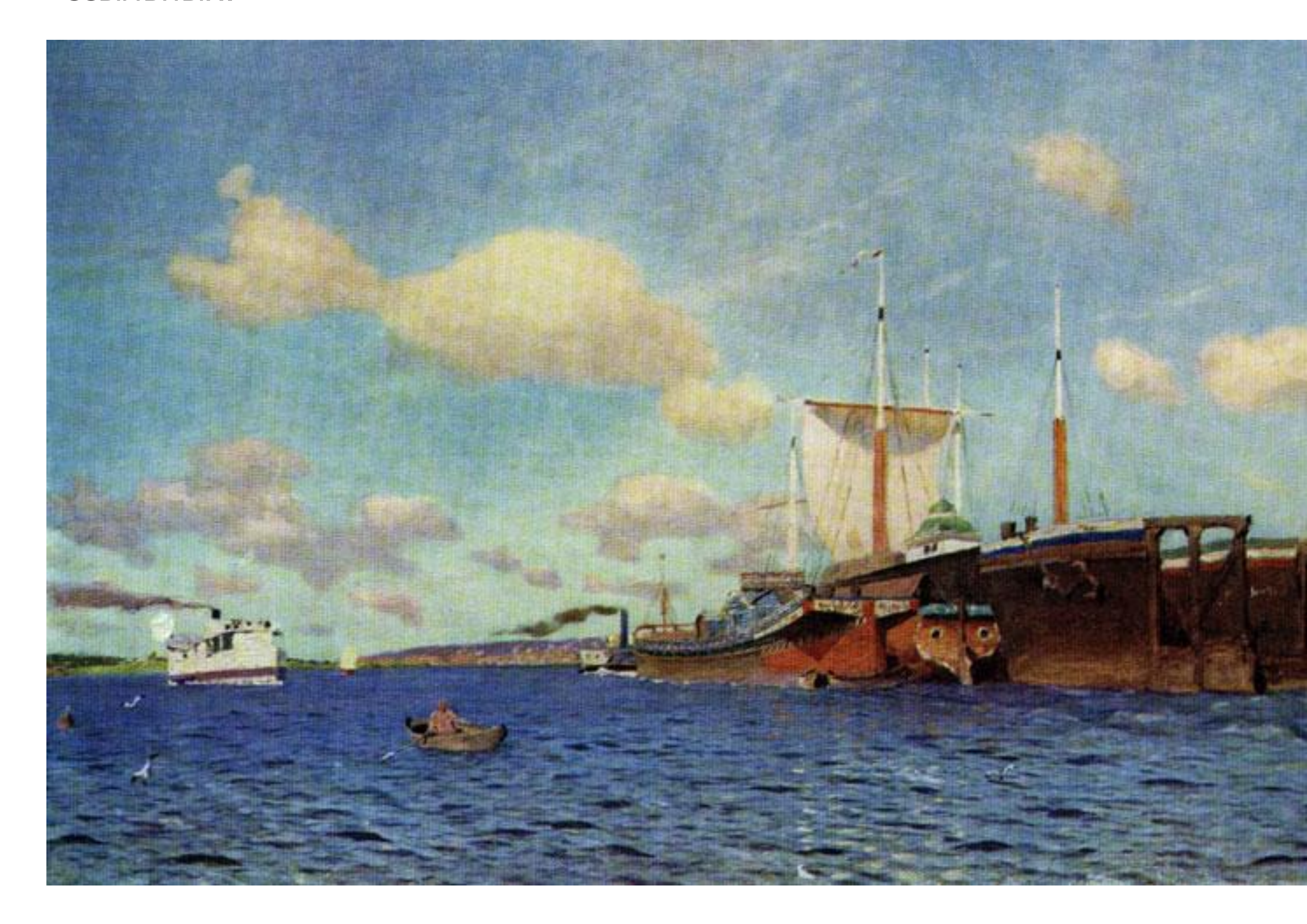


И. И. Левитан. После дождя. Плёс. 1889 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 263

В 1890 г. Левитан впервые попал за границу. Произведения французских художников не явились для него откровением. Он знал их по русским собраниям, они в известной мере помогли ему овладеть мастерством пленэрной живописи. Но, в отличие от импрессионистов, Левитан не ограничивается передачей мимолетных впечатлений, создает пейзажи-картины, обобщающие художественные образы большого идейного содержания. Полна настороженной тишины и таинственности картина «У омута» (1892; ГТГ). Глубокие

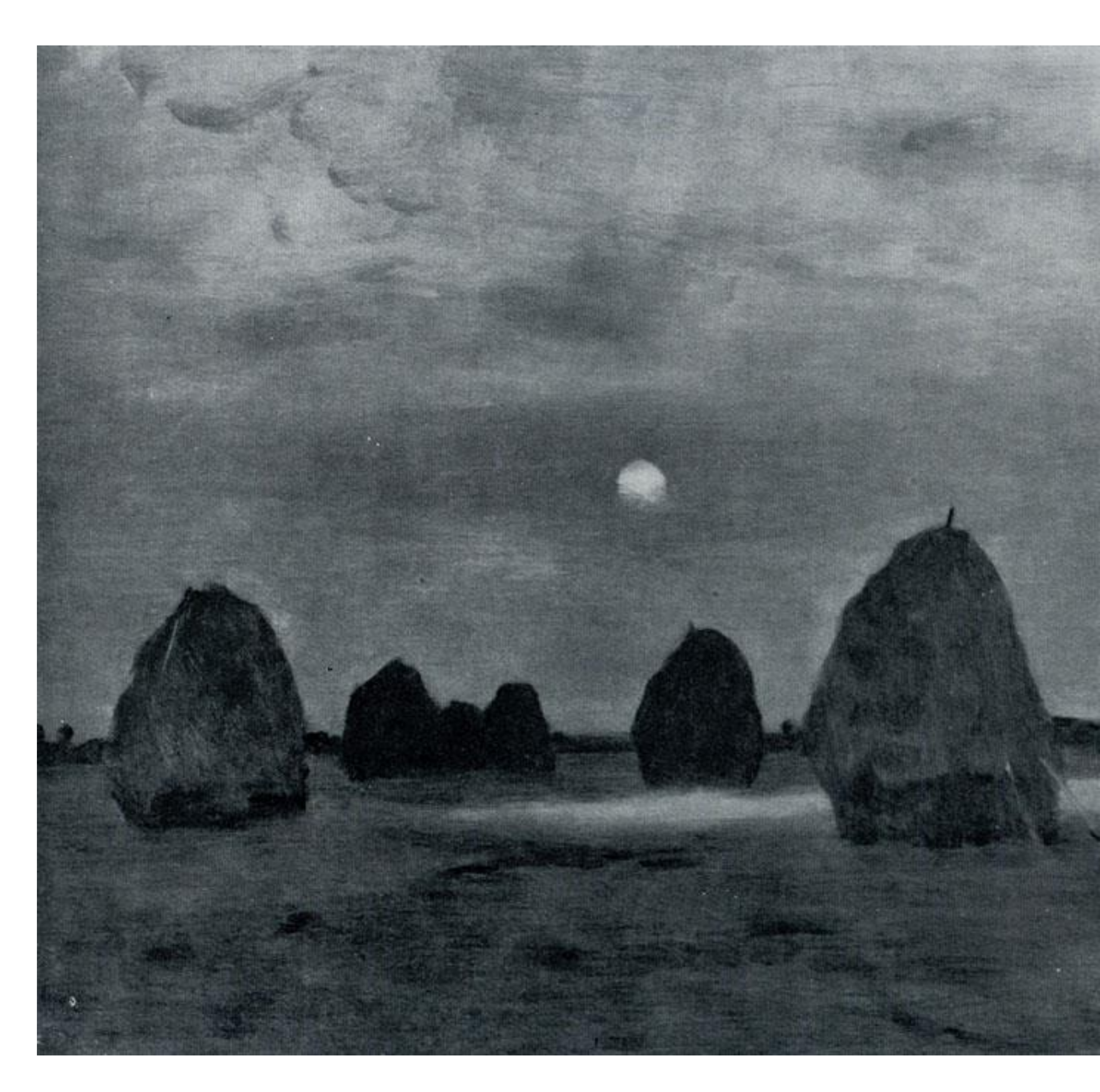
философские раздумья о смысле жизни, обреченности человека и величии природы выражены в картине «Над вечным покоем» (1894; ГТГ), которую сам Левитан особенно ценил. Чисто пейзажными средствами выражены гражданская скорбь, думы о горе народном в картине «Владимирка» (1892; ГТГ). Хмурое небо, выгоревшая на солнце трава, придорожный крест — все в ней созвучно тем скорбным народным песням о дороге, по которой, звеня кандалами, прошли в Сибирь тысячи ссыльных.



И. И. Левитан. Свежий ветер. Волга. 1895 г. Москва, Третьяковская галлерея

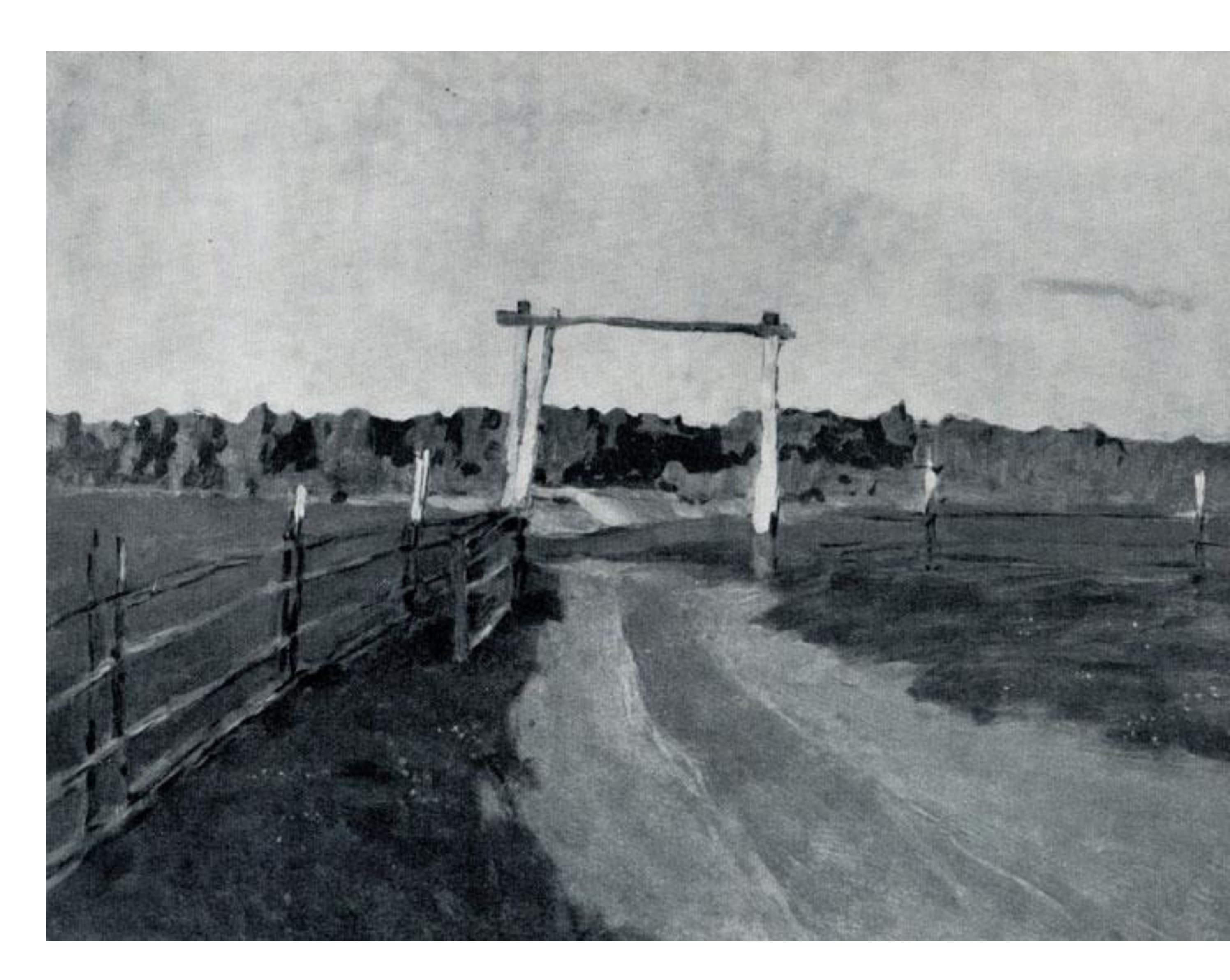
цв. илл. стр. 232-233

Создание цикла радостных, сверкающих полотен «Март», «Свежий ветер. Волга», «Золотая осень» (все —1895; ГТГ) знаменует новый Этап в творчестве художника. В них, хотя и косвенно, выражена вера в возможность радости и счастья на земле. Ослепительно солнечна, искриста картина «Март». Интенсивное звучание цвета желтых стен домов, голубизны неба, синих теней на снегу передает трепет, пульсацию жизни, пробуждение природы.



И. И. Левитан. Сумерки. Стога. 1899 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 264



И. И. Левитан. Летний вечер. 1900 г.Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 265

Поздние пейзажи Левитана «Летний вечер» (1900; ГТГ), «Сумерки. Стога» (1899; ГТГ) предельно просты по мотивам, написаны в широкой лаконичной манере с очень выразительными немногими деталями. Последняя картина художника, «Озеро» (1900; ГРМ), задумана как обобщенный образ родины. Содержательность искусства Левитана характерна для русской культуры 19 в. С наибольшей яркостью и талантом Левитан выразил общие тенденции, обогатил современную ему мировую пейзажную живопись.

Творчество Левитана синтезирует достижения русской пейзажной живописи второй половины 19 в., в то же время оно открывает новый этап развития русского реалистического искусства. Однако оно теснее связано с идейно-демократическим реализмом передвижников, чем искусство его младшего современника, крупнейшего русского художника конца 19 — начала 20 в. — В. А. Серова. Это и дает основание анализом творчества произведений Левитана завершить рассмотрение русской пейзажной живописи 19 в. Творчество же Серова будет освещено в следующем, VI томе.

Реалистическая живопись 60—80-х гг. представляла собой высшую точку развития реализма в русском искусстве второй половины 19 в. Углубляя принципы идейности, народности и реализма в период начавшегося кризиса демократического искусства в Западной Европе, она имела общеисторическое, прогрессивное значение. Слова Ленина о Толстом: «Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества» (*В. И. Ленин, Сочинения, т. 20, стр. 19.*),— в известной мере могут быть отнесены и к искусству величайших русских художников этого времени — Репина и Сурикова. Основные достижения русской живописи, гражданский пафос, связь с жизнью народа определили и ценность ее традиции для формирования искусства социалистического реализма.

* * *

В 60—90-е гг. русская скульптура, особенно монументальная, не могла сравняться по уровню своих художественных достижений с русским ваянием конца 18 — первой трети 19 в.

Упадок монументальной скульптуры, а также скульптуры монументально-декоративной был тесно связан с тем общим художественным упадком, который переживала с 40—50-х гг. архитектура, со столь характерным для начавшейся Эпохи капитализма распадом синтеза зодчества и изобразительных искусств. Основные достижения в это время имели место в

станковой скульптуре и были связаны с общим развитием и укреплением реализма в русской художественной культуре. Заметно расширилась тематика скульптурных произведении. Русские ваятели, прямо или косвенно связанные с передвижниками, посвящали свои произведения жизни русского народа, в первую очередь крестьянства, обращались к темам труда, стремились по-новому осмыслить и раскрыть образы деятелей русской культуры и государства.

Особенно быстро и успешно развивалась жанровая скульптура в форме малой пластики.

Кроме реалистического направления в русской скульптуре второй половины 19 в. было и другое, которое можно охарактеризовать как псевдоклассицизм или салонный академизм, против которого столь горячо выступал в своих критических статьях В. В. Стасов. В сравнении с классицизмом начала 19 в. псевдоклассицизм в скульптуре конца этого столетия отличался поверхностной красивостью и слащавостью форм, бессодержательностью внешне идеализированных, отвлеченных от подлинной жизни образов.

Произведения эпигонов классицизма составляли резкий контраст с работами скульпторов-реалистов, экспонируемыми на выставках передвижников. В Третьяковской галлерес и Русском музее хранится в двух оригиналах характерная для реалистической скульптуры второй половины 19 в. небольшая терракотовая статуэтка «Нищий» (1887). Автор «Нищего», Леонид Владимирович Позен (1849— 1926), был членом Товарищества передвижных выставок. В этой работе зрителя подкупает большая человеческая теплота. Стремление к правдивой передаче образов при чрезмерно скрупулезной проработке деталей (что иногда производит впечатление натурализма) отличает ряд других произведений Позена— «Переселенцы», 1883; «Пашня на Украине», 1897 (обе в ГРМ) и др.

Некоторые из работ Л. В. Позена — «Запорожец на разведке», «Скиф», «Кавказский линеец 40-х годов в походе» (ГРМ) — по своему характеру перекликаются с историческими,

а также жанрово-бытовыми скульптурными произведениями известного мастера второй половины 19 в. Евгения Александровича Лансере (1848—1886). Начав заниматься искусством в качестве любителя, Е. А Лансере стал известным мастером малой пластики. Постоянно путешествуя по России и по странам Востока, скульптор создал целую галлерею образов и национальных типов, как-то: «Казак с казачкой», «Киргиз на охоте», «Закуривающий черкес», «Арабская конная игра» и др. (бронза; ГРМ, ГТГ). К наиболее удачным композициям Лансере на историческую тему следует отнести небольшую конную статуэтку «Святослав», или «Ляжем костьми, не посрамим земли русской» (1886; ГРМ), не лишенную большой свежести и отличающуюся уверенностью и зрелым мастерством исполнения.

Расширение тематики произведений и развитие жанровой скульптуры связаны также с именами учеников профессора Н. С. Пименова — с Ф. Ф. Каменским и М. А. Чижовым.

Федор Федорович Каменский (1838—1913) окончил Академию художеств в 1860 г. Еще до своей поездки в Италию, в 1861 г., он исполнил модель статуи «Молодой скульптор» (мрамор, 1866; ГРМ), которая привлекла к себе внимание правдивой непосредственностью образа: простой деревенский мальчик, одетый в перехваченную тесемкой рубашку, с живым увлечением лепит глиняные фигурки. Ободренный успехом, скульптор создал вскоре еще два жанровых произведения: «Вдова с ребенком» (1868) и «Первый шаг» (оба переведены в мрамор в 1872 г., находятся в ГРМ). Эти композиции при отдельных их профессиональных достоинствах все же не имеют особенного значения для истории русской скульптуры.

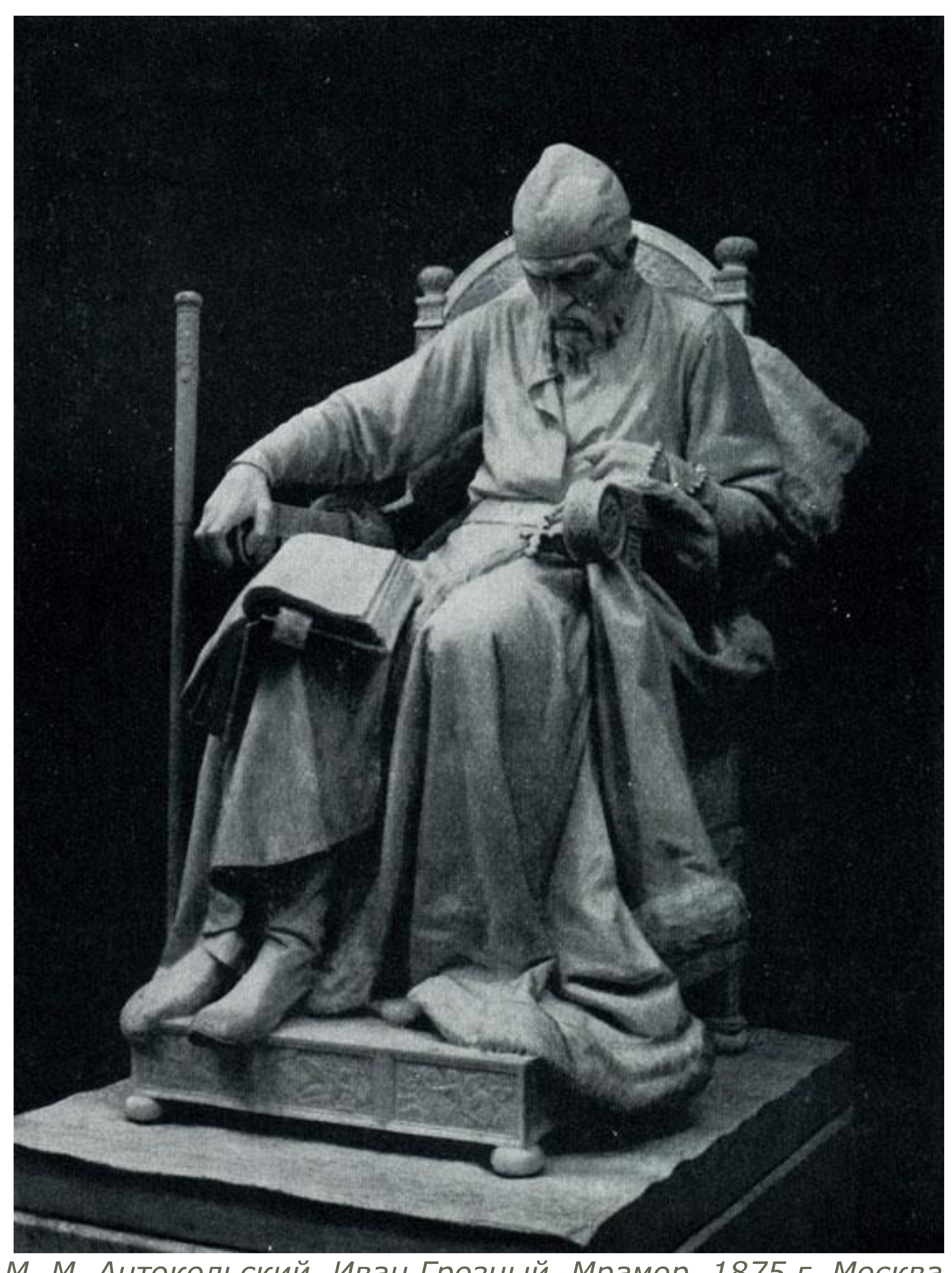
Большую ценность с точки зрения развития реалистического направления и появления новой тематики в скульптуре имела группа «Крестьянин в беде» (1872; ГРМ и ГТГ). Автором ее был Матвей Афанасьевич Чижов (1838—1916), окончивший Петербургскую Академию художеств в 1868 г. Сын крестьянина-каменотеса, Чижов хорошо знал деревенскую

жизнь. Воссозданный образ подавленного несчастьем крестьянина приобретал в те годы несомненную социальную заостренность.

В творчестве Каменского и Чижова видное место занимал портрет. Из работ Ф. Ф. Каменского наиболее интересны бронзовые бюсты Т. Г. Шевченко и художника Ф. А. Бруни (оба —1862; ГРМ). Особенно ценен превосходный по своей значительности и психологической глубине образа портрет Шевченко.

Еще больше внимания портретному бюсту уделял М. А. Чижов. В отличие от Казанского Чижов уже окончательно порвал с традицией классицистического портретного бюста (подражание композиции гермы, обнаженная грудь и т. д.). Стремясь к понятой в бытовом плане жизненной конкретности образа, Чижов, как правило, ставил своей целью максимально точную передачу всех черт лица портретируемого, тщательно воспроизводил все особенности одежды и т. д. Нельзя не заметить, что чрезмерное внимание скульптора к передаче несущественных деталей обычно приводило его к измельчанию образа человека, что заметно даже на примере наиболее известных портретов: художников А. П. Боголюбова и И. К. Айвазовского (1872; ГРМ).

Наиболее значительным русским скульптором второй половины 19 в. был Марк Матвеевич Антокольский (1843—1902). Антокольский родился в Вильне (Вильнюсе). Приехав в Петербург и поступив в Академию художеств (1862), он сблизился здесь с молодым И. Е. Репиным, а затем и с другими передовыми деятелями русского искусства, в числе которых был критик В. В. Стасов.



М. М. Антокольский. Иван Грозный. Мрамор. 1875 г. Москва, Третьяковская галлерея.

илл. 235

В 1864 г. Антокольский вырезал из дерева свою первую известную работу «Еврей-портной», а в следующем году — горельеф «Еврей-скупой» (дерево, слоновая кость; оба — в ГРМ). Однако дальнейшее творчество Антокольского пошло в основном по линии исторической тематики. В 1870 г. он закончил статую «Иван Грозный» (бронза, ГРМ; мраморное повторение —1875, ГТТ). В этой работе он стремился воплотить сложную противоречивость духовного мира Грозного, его силу и одновременно его усталость, его жестокость и угрызения совести. Скульптор изобразил охваченного глубоким внутренним волнением сидящего на троне царя. В склоненной голове, суровом лице, в пронизывающем, пристальном взгляде, в руке, с нервной силой сжимающей ручку трона, Антокольский выразительно повествует о той сложной душевной борьбе, о том внутреннем нравственном смятении, которое охватило сильную натуру Грозного. Рядом с царским троном как символ власти и могущества царя — его знаменитый жезл, воткнутый в пол.

Стремление к исторической достоверности, глубина психологического раскрытия образа представляли несомненное достижение молодого скульптора. Не будет преувеличением сказать, что образ, созданный Антокольским, является одним из наиболее значительных и многогранных из всех произведений русского изобразительного искусства, посвященных Ивану Грозному.

В 1872 г. появляется новое произведение Антокольского — статуя «Петр Первый» (бронза; ГРМ и ГТГ), создание которой было приурочено к 200-летию со дня рождения Петра. В отличие от предшествующего своего произведения Антокольский обратился здесь не к станковым, а к монументальным формам. Скульптор представил Петра в момент битвы под Полтавой, где решались судьбы русского государства; он стоит в Преображенском мундире, с треуголкой в правой руке, порывистый и суровый. Ощущение сильного ветра, дующего навстречу Петру, переданное развевающимися волосами и относимыми назад складками

одежды, способствует общему впечатлению взволнованности и героики образа, созданного Антокольским.

В 1872 г. в связи с болезнью Антокольский уезжает за границу и остается там до конца жизни, лишь изредка наезжая в Россию.

Характеризуя работы Антокольского после его «Грозного» и «Петра I», нельзя не вспомнить слова В. В. Стасова, отмечавшего, что «сильный драматизм, кипучесть, волнение, порыв отныне не принадлежат больше к числу мотивов его произведений». Стасов имел в виду такие работы скульптора, как «Христос перед народом» (1874; бронза, ГРМ; мрамор, ГТГ), «Смерть Сократа» (1876, мрамор, ГРМ), «Спиноза» (1882, мрамор; там же). Для всех этих произведений характерна тема одиночества и страдания сильных человеческих натур, не понятых народом и гибнущих в борьбе со своими врагами. Таков «Христос», стоящий со скрученными назад руками, принявший яд Сократ, таков и Спиноза, скорбный, отвергнутый и одинокий.

В последние годы творчества скульптор вновь обращается к темам русской истории. В 1889 г. им была закончена статуя «Нестор-летописец» (мрамор; ГРМ). Почти одновременно с этой работой Антокольский исполнил статую «Ермак Тимофеевич» (бронза; ГРМ), воссоздав образ смелого атамана-казака, присоединившего к русскому государству обширные сибирские земли.

Деятельность Антокольского была весьма разнообразна. Он принимал участие в конкурсах на проекты монументальных памятников (например, на памятник Пушкину), исполнил ряд надгробий, много времени уделял портрету (портреты В. В. Стасова, С. П. Боткина, И. С. Тургенева и др.). Стремясь расширить тематические возможности скульптуры, он делал попытки создать сложные многофигурные композиции (например, «Нападение инквизиции на евреев»), в которой уже явно переходил пределы пластики и доходил до создания своеобразных объемно-пространственных макетов.

Хотя период второй половины 19 в. и не был в целом отмечен высокими достижениями в области монументальной скульптуры, тем не менее в это время сооружается значительно больше различных памятников, чем за все полтора предшествующих столетия. Особенной известностью (хотя часто и не столь заслуженной) пользовалось в то время имя Михаила Осиповича Микешина (1836— 1896). Микешин родился в семье крестьянина Смоленской губернии. В 1858 г. он успешно окончил Петербургскую Академию художеств как живописец-баталист. Не будучи скульптором, Микешин проявил себя, однако, именно в этой области. Отличаясь большой творческой фантазией, он обратил на себя внимание рисунками— проектами будущих памятников. Получив заказ на первый из задуманных им памятников—1000-летию России,— Микешин сумел подобрать коллектив скульпторов-профессионалов, которые под его руководством и по его эскизным рисункам исполнили как первую небольшую модель памятника, так и окончательную модель в требуемую величину. Таким же образом помимо памятника 1000-летию России (открытого в 1862 году в Новгороде) были созданы памятник Екатерине II перед Александрийским театром в Петербурге (1873) и наиболее удачный из осуществленных микешинских проектов — конный монумент Богдану Хмельницкому в Киеве, торжественное открытие которого состоялось в 1888 г. (см. раздел, посвященный искусству Украины). В коллективе Микошина работали М. А. Чижов, братья Лаверецкие, И. Н. Шредер и ряд других. При проектировании и сооружении памятников неизменно привлекались опытные архитекторы и инженеры. С Микешиным же работал и скульптор Александр Михайлович Опекушин (1841— 1923), имя которого навсегда вошло в историю русской культуры как автора памятника Пушкину, открытого в 1880 г. в Москве.



М. О. Микешин. Памятник Богдану Хмельницкому в Киеве. Бронза. 1870—1888 гг.

илл. 236 б



А. М. Опекушин. Памятник А. С. Пушкину в Москве. Бронза. 1875—1880 гг.

илл. 237

В памятнике Пушкину подкупает глубина образа, его редкая для монумента лиричность и проникновенность. Созданное на основе лучших традиций русской монументальной скульптуры, это произведение отличается величавостью образа, естественной и в то же время тонко продуманной постановкой фигуры. Поэт-мыслитель, поэт-гражданин — так задуман и решен Опекушиным памятник Пушкину. Этому соответствует та глубоко человеческая простота и задушевность, которые чувствуются во всей фигуре поэта. Замысел скульптора и внутреннее содержание образа отвечают высеченным на постаменте словам знаменитого стихотворения «Памятник», в основе которого лежит мысль об исполнении писателем своего общественного долга, служения народу.

Опекушин сумел добиться большой пластической выразительности статуи. Движения и поза стоящей фигуры отличаются непринужденностью и живостью, не исключающими, однако, благородной величавости и поэтической возвышенности образа. Особой выразительностью лепки обладает голова статуи, мастерски найден ее легкий наклон. Благодаря небольшому наклону головы великолепно завершился, получив собранность, общий силуэт памятника, а в самом образе поэта в целом еще более раскрылось то неповторимое «пушкинское звучание», которым проникнуто это вдохновенное творение.

Как и у большинства упомянутых выше русских скульпторов второй половины 19 в., деятельность Опекушина продолжалась и в начале 20 столетия, хотя ничего равного московскому памятнику Пушкину им уже не было создано.

* * *

К середине 19 столетия ясно обнаружился упадок архитектуры. Распространяется эклектизм, беспринципное использование самых различных стилей, характерная для складывающегося капитализма стихийная бесплановость строительства. Частная собственность на землю, высокая цена участков в центре города и погоня застройщиков за прибылью приводили к тому, что города росли и строились хаотично, с

нарушением удобств населения и с ущербом для ранее созданных ансамблей. В результате продажи частным лицам участков земли между так называемыми павильонами Адмиралтейства там выросли давящие, темные громады доходных домов, грубо нарушившие ансамбль Адмиралтейства и почти закрывшие на него вид с набережной Невы. Были испорчены позднейшими постройками ансамбль Александрийского театра, площадь между зданием Биржи и университетом в Петербурге, ансамбль Театральной площади в Москве и т. д.

И все же при общем упадке русской архитектуры во второй половине века нельзя упускать из виду и некоторых ее частных достижений. Так, именно в это время зодчие начинают создавать ряд сооружений нового типа. Их появление обусловлено общим развитием техники. Таковы железнодорожные вокзалы с огромными перекрытиями дебаркадеров, обширные торговые помещения (пассажи), здания банков, многоквартирные жилые дома и т. п. Прогресс строительной техники и инженерного дела предоставлял в распоряжение архитекторов новые строительные и отделочные материалы, которые все чаще использовались русскими зодчими. В крупных общественных сооружениях, а тем более в промышленных зданиях все шире применялись металлические конструкции — балки, столбы, что позволяло создавать перекрытия без дополнительных опор, делать большие окна, уменьшать толщину стен. Позднее, с рубежа 19—20 вв. широкое распространение получил железобетон, введение которого знаменовало собой новый этап в развитии техники строительного дела.

Однако, как и в других странах, русские архитекторы еще не выявляли тех новых возможностей эстетического характера, которые неслив себе и новая строительная техника и появление нового типа общественных сооружений, требующих иной, чем раньше, организации архитектурного пространства, членения объемов зданий и соответствующего им общего художественного решения облика сооружения в

целом. Так, построенные еще в 1851 г. архитектором К. А. Тоном

(1794 —1881) вокзалы в Москве и в Петербурге сочетали смелое применение железной конструкции для перекрытий перронов с традиционным оформлением фасадов.

Переходный характер носило творчество известного русского архитектора Михаила Дормидонтовича Быковского (1801—1885). Деятельность этого мастера, как и его учителя Д. И. Жилярди, была связана преимущественно с Москвой и Московской областью. Он начал со сравнительно строгих, сдержанных и даже классических по своему архитектурному оформлению сооружений (как, например, Горихвостовская богадельня в Москве). Большей известностью пользуются его ранние постройки в подмосковной усадьбе Марфино (1837—1838), решенные в духе подражания готике, что должно было, по замыслу архитектора, придать этой старинной усадьбе романтический вид. М. Д. Быковский в дальнейшем создает ряд эффектных зданий и ансамблей, исполненных в разнообразных стилях. В произведениях церковного характера М. Д. Быковский стремился возродить так называемую «русско-византийскую» архитектуру (церковь в Зачатьевском монастыре в Москве и другие постройки).

Многочисленные сооружения создал в последнюю четверть века Виктор Александрович Шретер (1839—1901), построивший, в частности, театры в Киеве и Иркутске. Сооружения Шретера отличались пышностью оформления фасадов и в то же время общей тяжеловесностью. Таково его здание Кредитного общества в Петербурге (70-е гг.), нарушившее целостность ансамбля Александрийского театра Росси. Грузным, маловыразительным по своему архитектурному решению оказался и перестроенный Шретером в 80-х гг. Мариинский театр в Петербурге (ныне Театр оперы и балета имени С. М. Кирова).

Как и в предшествующий период николаевской реакции, царские власти всячески поощряли так называемый «русско-византийский» стиль в архитектуре как якобы истинно

«национальный». Одновременно некоторые русские архитекторы — правда, не всегда удачно — стремились возродить подлинные национальные особенности древнерусского зодчества. Вопросам возрождения и творческого использования древнерусского зодчества уделяли внимание различные архитектурные общества, возникшие в России во второй половине 19 в., Всероссийские съезды зодчих (в частности, II Всероссийский съезд 1895 г.) и архитектурная периодика (журнал «Зодчий» и др.).

Идеи возрождения древнерусских традиций, трактуемых как национальный русский стиль, непосредственно волновали и интересовали многих деятелей культуры, в частности В. В. Стасова. В этой тенденции находило свое отражение связанное с демократическими передовыми идеями стремление укрепить в искусстве народные, национальные черты. Однако механическое перенесение в совершенно иные строительные и бытовые условия 19 в. декоративных приемов древнерусского зодчества не могло быть плодотворным.



В. О. Шервуд. Исторический музей в Москве. 1874—1883 гг. Общий вид. Фотография начала 20 в.

илл. 236 а

К числу более удачных сооружений, исполненных в так называемом древнерусском стиле, следует отнести здание Исторического музея в Москве, построенное в 1874—1883 гг. по проекту архитектора и художника Владимира Осиповича Шервуда (1833—1897). Основным достоинством этого здания является не столько подражание (в конечном счете малоубедительное) архитектурным формам башен и стен Кремля, сколько прежде всего достаточно целостное завершение такого сложного архитектурного комплекса, каким является Красная площадь. Подобно большинству сооружений,

строившихся в то время в «древнерусском стиле», здание Исторического музея оказывается всего ближе не к древнерусскому зодчеству эпохи его наивысшего расцвета, а к памятникам середины 17 в., с их обилием декоративных деталей и использованием облицовочного кирпича. К числу недостатков архитектурного решения Исторического музея относится излишняя дробность форм и перегрузка здания декоративными деталями.

В 1889—1893 гг. на той же Красной площади возводятся Верхние торговые ряды, автором которых был Александр Никанорович Померанцев (1849—1918). Верхние торговые ряды ценны и интересны скорее решениями технического порядка, нежели художественными достоинствами. Так, мы встречаем здесь смелое, новаторское использование железобетонных перекрытий и ряд других строительных новшеств.

Сооружается также в древнерусском стиле здание московского Политехнического музея (1870-е гг.). Средняя часть музея исполнена по проектам архитекторов И. Монигетти (1819—1878) и П. Шохина (1819—1895). Следует признать неудачной попытку авторов здания музея воспроизвести в камне те архитектурные детали и мотивы, которые были свойственны старинным деревянным сооружениям, но выглядели неорганично на здании совершенно иного архитектурно-строительного типа.

Стремление использовать русское деревянное зодчество Севера характерно и для творчества Ивана Павловича Ропета (псевдоним архитектора Петрова, 1845— 1908), к творческим поискам которого с большим вниманием относился В. В. Стасов. Одной из главных особенностей работ Ропета и близких ему архитекторов являлось то, что они эклектически стремились воплотить в современной им архитектуре конца 19 в. черты народного деревянного зодчества, используя с этой целью ажурную резьбу и сочную раскраску русских деревянных построек (главным образом северных изб).

Наибольший успех выпал на долю выставочных павильонов Ропета, неизменно привлекавших внимание публики не столько достоинствами собственно архитектурного решения, сколько нарядностью, красочностью оформления. Таковы были выставочные павильоны в «русском стиле» в Москве, в Петербурге, на Всемирных выставках в Париже (1878), Копенгагене (1888), Чикаго (1893).

Излишняя приверженность к декоративному убранству, перегружающему фасады зданий,— что было свойственно почти всем архитекторам второй половины 19 в.,— получает у Ропета и некоторых из близких ему мастеров едва ли не крайнее свое выражение. Прихотливо, нелогично решенные композиции, игнорирование привычных законов архитектоники зданий в проектах «ропетовцев» были характерны для того состояния глубокого упадка, которое переживало зодчество во второй половине 19 в. Лишь в самом конце 19 — начале 20 в. намечаются предпосылки для нового подъема русской архитектуры, связанного с новым Этапом развития русской художественной культуры.

* * *

В искусстве народов Прибалтики, Белоруссии, Украины и Закавказья, входивших в состав Российской империи, в 19 в. происходил процесс сложения национальных школ нового времени. Существование этих народов в рамках Российской империи определило двойственный характер этого процесса. С одной стороны, царское правительство, следуя своей великодержавно-шовинистической политике, стремилось к нивелировке и унификации национальных культур. С другой — становление национальных художественных школ и формирование реалистического искусства облегчались и ускорялись благодаря тесному содружеству передовых художников угнетаемых наций с русской демократической культурой. Мощное развитие русской революционной общественной мысли оплодотворяло искусство этих народов.

Рост национального самосознания и шедший отсюда интерес к истории, быту и жизни своего народа вызывают

окончательное размежевание светского и религиозного искусства. Появляется новая идейно-художественная концепция, связанная с правдивым, реалистическим отображением в искусстве сложной и противоречивой картины общественной жизни. По-разному и в разной степени удалось осуществить эту широкую программу различным народам. Это зависело от конкретных исторических условий, в которых развивалось искусство тех или иных народов, сформировавшихся к концу 19 в. в буржуазные нации.

Искусство Украины

Е. Костина

Укрепление экономических отношений между Украиной и Россией, развитие народно-освободительного движения и демократических идей способствовали общему подъему украинской культуры.

В тесной связи с русской архитектурой развивается архитектура на Украине. Большой размах получает строительство дворцов, усадеб, садово-парковых ансамблей. Бурный хозяйственный рост Украины, превративший ее в важный жизненный центр Российской империи, создал благоприятные условия для перестройки старых и возникновения новых городов, сооружения триумфальных арок и памятников. Благодаря непосредственной деятельности на Украине выдающихся русских архитекторов украинским зодчеством был органически воспринят русский классицизм. К числу лучших памятников этого периода принадлежат дворцы и усадьбы в селах Хотень, Диканька, усадьба Галагана в Сокиринцах (1825—1829, по проекту местного архитектора П. А. Дубровского). Многие города получают новый облик. В Полтаве архитектор Тома де Томон и скульптор Ф. Щедрин в честь столетия Полтавской битвы создают на Круглой площади архитектурный ансамбль с колонной Славы (1805—1811). В

Одессе сооружается прекрасно связанный с заново решенным архитектурным ансамблем площади памятник Ришелье (1823—1828) работы русского скульптора И. П. Мартоса (кроме этого, на Украине Мартосом созданы надгробия фельдмаршала А. А. Румянцева-Задунайского (1804—1805) в Киево-Печерской лавре и И. М. Высоцкого (1820-е гг.) на кладбище Выдубецкого монастыря в Киеве).

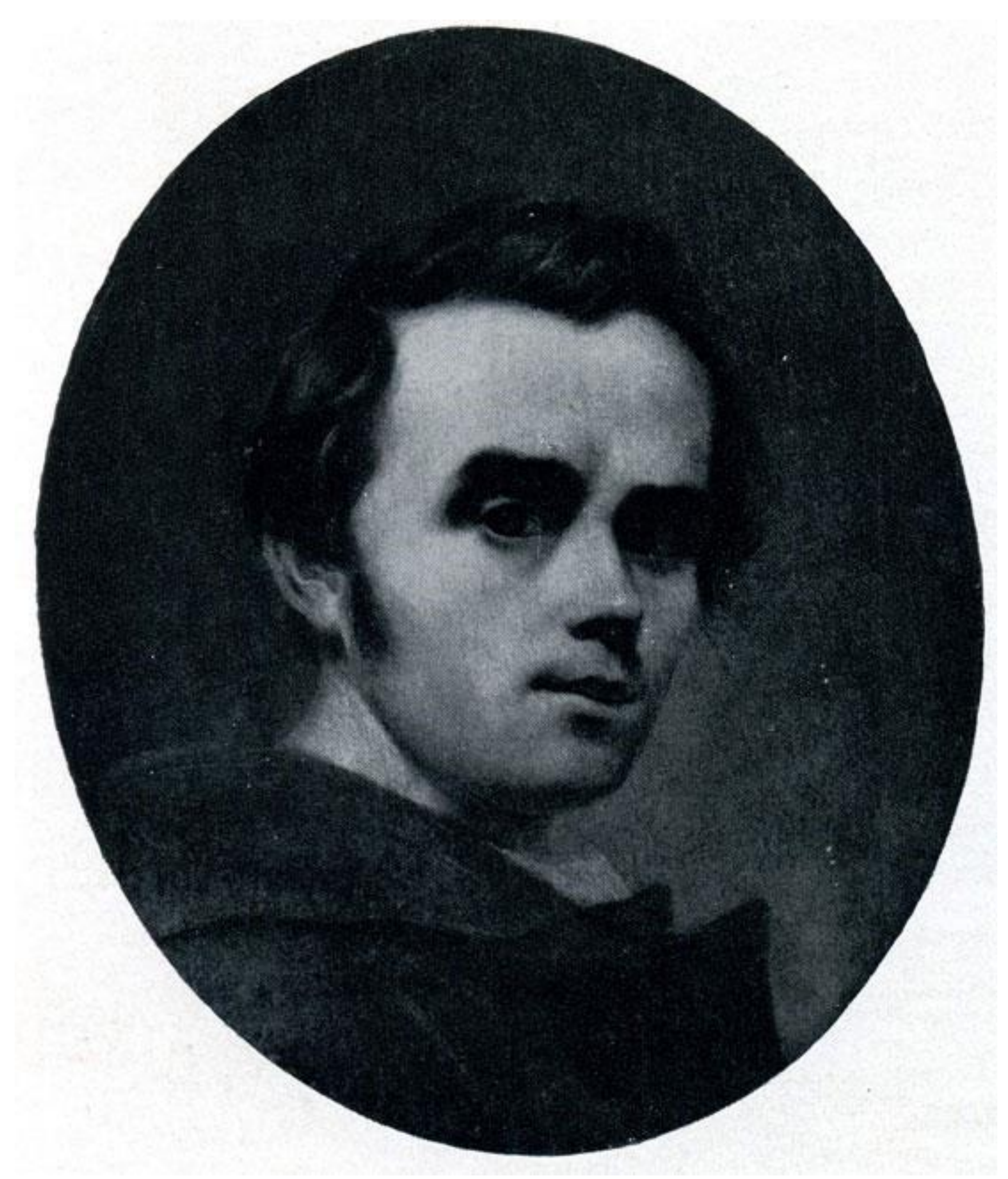
Важную роль в градостроительстве играет сооружение больниц, почтовых зданий, торговых рядов, учебных заведений, среди которых выделяется выдержанное в традициях строгого классицизма здание университета в Киеве (1837—1843), сооруженное по проекту В. И. Беретти. В этот же период появляется плеяда украинских зодчих, в числе которых талантливый ученик В. И. Баженова и М. Ф. Казакова— А. И. Меленский, автор гражданских и жилых домов в Киеве, храмов-ротонд (на Аскольдовой могиле и во Фроловском монастыре) и памятника Крещения Руси (1802—1808).

Во второй половине 19 в. архитектура на Украине теряет единство стиля. Перегруженность декором, эклектическое смешение стилей становится ее характерной чертой. Наиболее крупными памятниками конца века были здания оперных театров в Одессе (1883—1887, по проекту венских архитекторов Ф. Фельнера и Г. Гельмера) и в Киеве (1897—1901, по проекту В. Шретера), а также Владимирский собор (1852—1896, архитекторы И. В. Штром, П. И. Спарро, А. В. Беретти), в котором особую ценность составляют стенные росписи, исполненные русскими живописцами В. М. Васнецовым, а также М. В. Нестеровым и М. А. Врубелем (см. том VI).

Украинская живопись в первую треть века как бы накапливает свои силы, опираясь на опыт таких выдающихся русских художников, как В. А. Тропинии (работавший на Украине, в селе Кукавка, с 1804 по 1823 г.), К. П. Брюллов, А. Г. Венецианов. Круг тем пока сравнительно ограничен, хотя в портретах проявляется интерес к людям из народа (портреты,

созданные К. С. Павловым), к окружающей природе (пейзажи В. И. Штернберга, М. М. Сажина), оживляемой жанровыми мотивами (работы Д. И. Безперчего, И. М. Сошенко).

Самым видным художником середины века был великий украинский поэт Тарас Григорьевич Шевченко (1814—1861). Сын крепостного и сам крепостной, он занимает особое место среди борцов против крепостнического режима. Его революционные взгляды дали новое направление не только поэзии, но и всем жанрам украинской живописи и графики. Свое творчество Шевченко посвятил украинскому народу, его жизни, истории. Отданный помещиком в обучение в Петербургскую Академию художеств, Шевченко с помощью писателей В. А. Жуковского, Е. Гребенки и художника К. Брюллова был выкуплен в 1838 г. из крепостной зависимости. Творчество его формировалось в мастерской К. Брюллова, одним из любимых учеников которого он был.



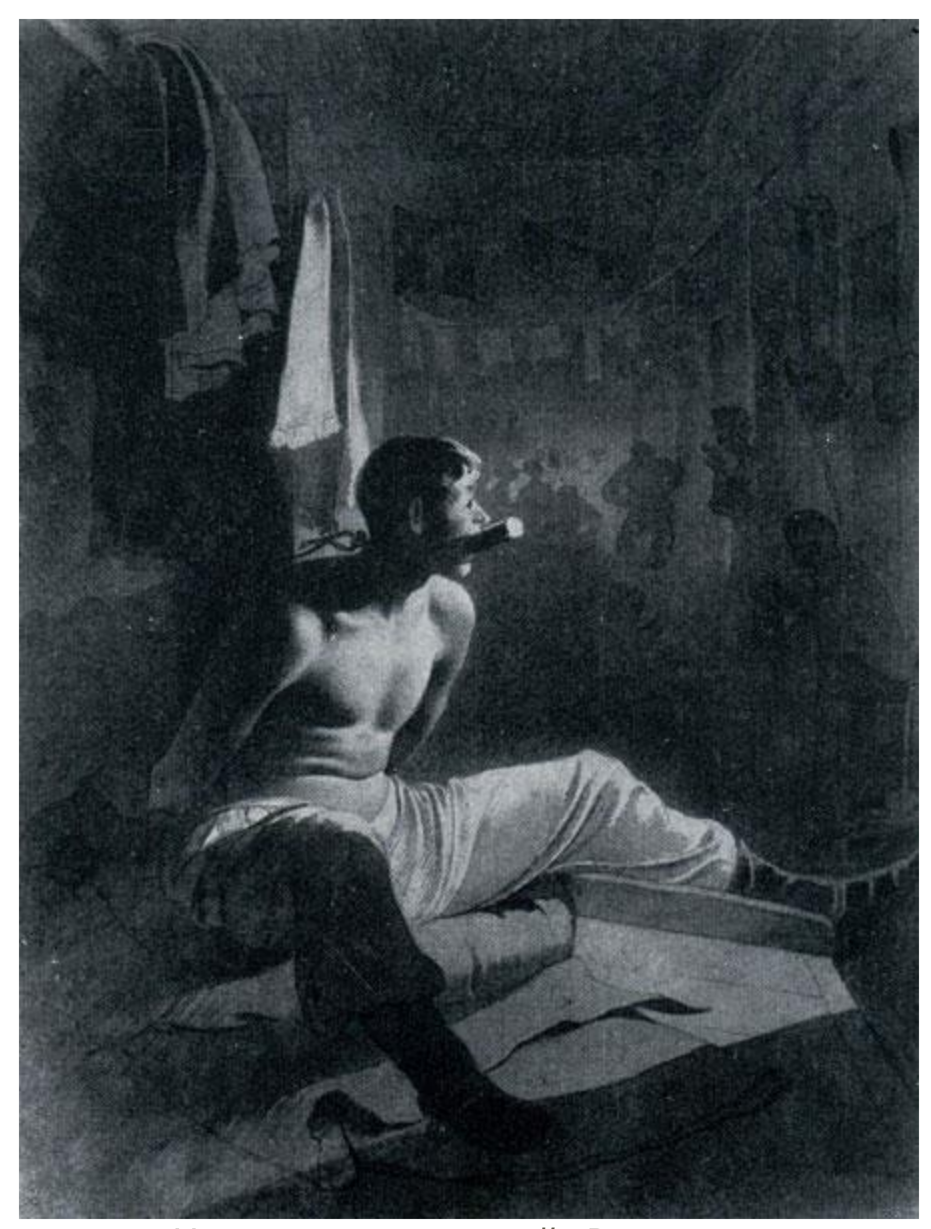
Т. Г. Шевченко. Автопортрет. 1840 г. Киев, музей Т. Г. Шевченко.

илл. 266 а

По многочисленным портретам художника от раннего автопортрета (1840; Киев, музей Т. Г. Шевченко) (*Произведения Т. Г. Шевченко, местонахождение которых не указано особо, находятся там же.*) и портрета Маевской (1843; Киев, Музей украинского искусства) до поздних — серии автопортретов в офорте (1860), портретов

Щепкина и Олдриджа (оба—1858) и других — можно проследить путь, который прошел Шевченко от произведений, схватывающих преимущественно внешние черты характера, к глубоко психологическим, насыщенным большим человеческим содержанием реалистическим портретным образам. В жанровой живописи им правдиво раскрыта жизнь украинского народа. Уже в картине «Катерина» (1842), написанной под влиянием брюлловской школы, видна самостоятельность автора не только в обращении к жизненно-характерному типажу, но и в глубоко прочувствованном отношении художника к трагической судьбе своей героини. Будучи учеником Академии, Шевченко задумал несколько офортов под названием «Живописная Украина» (1844). В ней наряду с историческими сценами («Дары в Чигирине 1649 года») есть бытовые композиции («Сваты», «Судный совет»). Последние вместе с жанровыми работами, исполненными маслом («На пасеке», «Крестьянская семья», обе —1843), впервые в украинском искусстве так просто и правдиво воплощают типичные черты народной жизни.

В наследии художника имеется огромное количество пейзажных акварелей и офортов с изображением украинской природы и памятников старины, Оренбургских степей, пустынных берегов Аральского моря. Сосланный в 1847 г. в Оренбургский край, Шевченко не остался безучастным к судьбе других народов. Его сепии «Казахские дети-байгуши» (1853, Харьков, Музей изобразительных искусств), «Казашка Катя» (1856—1857) исполнены подлинного гуманизма и уважения к человеческой личности. Несмотря на полный тяжких лишений жизненный путь, двадцатипятилетнюю солдатчину и годы суровых изгнаний, Шевченко до конца своей жизни не утратил горячую любовь и веру в человека, свое жизнелюбие и уверенность в наступлении лучшей для народа доли.



Т. Г. Шевченко. Наказание колодкой. Рисунок из серии «Притча о блудном сыне». Бистр. Тушь. 1856—1857 гг. Киев, музей Т. Г. Шевченко.

илл. 266 б

Вершиной творчества Шевченко была его во многом автобиографическая серия рисунков «Притча о блудном сыне» (1856—1857). Библейская легенда использована художником для острого сатирического обличения самодержавного строя и крепостнического режима. Наиболее сильные листы «Наказание шпицрутенами», «Наказание колодкой», «В

тюрьме» раскрывают жестокий мир несправедливости и бесправия, на которые обрекал царизм неимущие классы. В них художник зовет не к отвлеченному человеколюбию и состраданию, а к активному протесту против угнетения, насилия человека над человеком. Сама же притча — лишь повод для глубоко социальной оценки окружающей Шевченко действительности.

Во второй половине 19 в. особенное значение на Украине приобретает бытовой жанр, в котором раскрывается своеобразный уклад жизни украинского народа. Тематика произведений становится шире, круг отражаемых явлений — богаче и разнообразнее, хотя обычно не выходит за пределы несложного повествования. Работы Константина Александровича Трутовского (1826—1893) как раз наиболее полно воплощают в себе эту типичную для украинского искусства тенденцию. Знаток традиционных обрядов, художник с мягким юмором изображает массовые жанровые сценки, проникнутые любовным отношением к народным типам. Одна из наиболее характерных картин этого рода— «Свадебный выкуп» (1881; Киев, Музей украинского искусства). Иногда в его работах звучат драматические ноты сочувствия к народной судьбе («Сбор недоимок на селе», 1886; Киев, Музей украинского искусства) или высмеивается помещичье-дворянский уклад жизни («Помещики-политики», 1864; Иркутск, Областной художественный музей).



К. К. Костанди. В люди. 1885 г. Киев, Музей украинского искусства.

илл. 267 а



Н. К. Пимоненко. Свадьба в Киевской губернии. 1891 г. Киев, Музей украинского искусства.

илл. 267 б

Творчество художников, сложившихся в пореформенный период, обогатило бытовой жанр новым содержанием. В нем острее зазвучали мотивы социальных противоречий, связанные с расслоением и обнищанием крестьянства. Вместе с тем именно в жанровой картине поиски красоты и радости жизни находят свое выражение в создании поэтических крестьянских образов; как правило, они даны в окружающей их природе. В числе художников, посвятивших себя крестьянской теме, заметное место занимает Кириак Константинович Костанди (1852—1921) с его картиной «В люди» (1885; Киев, Музей украинского искусства). В грустном

раздумье девушки, едущей в вагоне поезда на заработки, художник рисует судьбу крестьянской молодежи. Эта же тема развивается в картинах Н. Д. Кузнецова и других. Одним из крупнейших украинских жанристов был Николай Корнилович Пимоненко (1862—1912). Художника волновали темы рекрутских наборов, которые еще более усугубляли тяжкое положение крестьян («Проводы рекрутов», 1893; местонахождение неизвестно) или религиозного фанатизма, насаждающегося самодержавием в украинских селах («Жертва фанатизма», 1899; Харьков, Музей изобразительных искусств). Но более всего его увлекали бытовые народные сцены, дающие возможность показать различные характеры персонажей («Свадьба в Киевской губернии», 1891; Киев, Музей украинского искусства. На протяжении всего творчества в картинах Пимоненко проходит тема труда, которая воспринимается им через опоэтизированный образ украинской женщины-труженицы, прекрасной своим здоровьем, статностью. Именно для работ подобного рода («Страда», 1896; Одесская картинная галлерея) характерно обращение к пленэрной живописи, сообщающее им особую свежесть. Творчество Пимоненко пользовалось большой популярностью.

Во второй половине 19 в. украинское искусство теснейшим образом было связано с Товариществом передвижных художественных выставок, экспонентами и членами которого были крупнейшие украинские художники. По примеру передвижников в Одессе в 1890 г. было основано Товарищество южнорусских художников, устраивавшее выставки в Харькове, Севастополе и других городах. В формировании национальных художественных кадров большую роль наряду с Петербургской Академией стали играть местные художественные школы: Киевская художественная школа Н. И. Мурашко (основана в 1875), Одесская рисовальная школа (1865), Харьковская художественная школа М. Д. Раевской-Ивановой (1869). Одновременно с этими центрами художественного образования огромное значение для многих художников Украины имела деятельность И. Е. Репина, который был для них своего рода духовным отцом.

К концу 19 в. значительное развитие получает пейзаж. В большинстве случаев он носит лирико-поэтический характер. Наибольших успехов в этой области достигли Сергей Иванович Светославский (1857—1931), ученик А. К. Саврасова по Московскому Училищу живописи, ваяния и зодчества, создатель многочисленных пейзажных полотен, часто оживленных жанровыми сценками, и художник Сергей Иванович Васильковский (1854—1917). Наряду с «чистыми» пейзажами

(«Утро», 1884; Киев, Музей украинского искусства) Васильковский писал бытовые картины («Хутор», 1888; «У корчмы», 1899; обе — там же) и особенно много работ посвятил вольному украинскому казачеству, его героическому прошлому, неразрывно связанному в его представлении с раздольем украинских степей («Казаки в степи», 1891; Киев, Музей украинского искусства).



М. О. Микешин. Памятник Богдану Хмельницкому в Киеве. Бронза. 1870—1888 гг.

илл. 236 б

Упадок градостроительства не способствовал развитию монументальной скульптуры на Украине во второй половине 19 в. Среди немногих произведений скульптуры выделяются работы русских мастеров: памятник св. Владимиру в Киеве (1853; архитектор К. А. Тон, скульпторы В. И. Демут-

Малиновский и П. К. Клодт) и памятник Богдану Хмельницкому (1888) М. О. Микешина. Бронзовая фигура полководца на вздыбленном коне полна внутреннего движения. Энергичный жест правой руки с булавой направлен в сторону Москвы и как бы символизирует единство интересов украинского и русского народов. Установленная на высоком гранитном постаменте из неотесанных блоков, конная статуя хорошо вписывается в архитектурный ансамбль площади против Софийского собора.

Искусство Белоруссии

Е. Костина

После третьего раздела Речи Посполитой (1795) белорусская земля вошла в состав Российского государства. Обессиленный войнами народ не сразу сумел развить свое искусство. Решающее воздействие на его формирование в первой трети 19 в. оказывала Виленская художественная школа, а затем Петербургская Академия художеств. Искусство в Белоруссии до середины 19 в. тесно связано с именами польских и литовских художников.

В архитектуре в это время господствующее влияние оказывает русский классицизм, который к 40-м гг. утрачивает свою гармоническую ясность и монументальность, обнаруживая признаки эклектизма. Сооруженный в Гомеле архитектором Кларком собор св. Петра и св. Павла (1809—1824) представляет собой одно из лучших зданий первой четверти 19 в. Классицизм оказал заметное влияние и на строительство костелов, которые в 19 в. часто несколько приземисты по пропорциям, увенчаны низкими главками, а фасады их украшены колонными портиками с фронтонами (костелы в Лиде и Щутине).

В живописи наряду с художниками-белорусами, выходцами из крестьян и мещан, которые стали основателями нового

портретного жанра, свободного от средневекового художественного мышления (Ф. А. Тулов, «Портрет семейства Шаховских», конец 18 — начало 19 в.), заметное место занимают произведения И. Дамеля, В. Ваньковича, работавших также в Литве и Польше.

Процесс становления национального реалистического искусства испытывал большие трудности и в дальнейшем. Белорусские художники в силу разных причин, и в первую очередь после подавления восстания 1863 г., оказались рассеянными по свету, что было существенным препятствием для создания художественной школы в широком смысле слова. Усилившиеся репрессии, с одной стороны, а с другой — отсутствие возможности получать заказы на родине вынуждали их искать заработок на стороне. Наиболее крупные художники, выходцы из Белоруссии И. Т. Хруцкий и С. К. Зарянко по окончании Петербургской Академии художеств связали свое творчество с русским искусством. Их судьбу разделили и скульпторы И. Шредер, М. М. Антокольский и некоторые другие. Чрезвычайно показательна и биография Никодима Силивановича (1834 — 1919), который тридцать лет работал мозаичистом в Исаакиевском соборе в Петербурге, а затем в Литве написал несколько хороших портретов («Девочка — литвинка», портрет отца; обе — Вильнюс, Художественный музей), и особенно содержательный по своему человеческому достоинству и цельности характера портрет пастуха (там же), свидетельствующий о глубоком интересе художника к народным типам с яркой индивидуальностью.

Зарождение пейзажного жанра в белорусском искусстве связано с именами братьев А. Г. и И. Г. Горавских. Уроженец Минской губернии Аполлинарий Гнляриевич Горавский (1833—1900) наездами бывал в Белоруссии, где написал несколько пейзажей. Его картина «На родине» (1860; Минск, Художественный музей БССР) выразила отношение художника к дорогим его сердцу местам. Сугубо прозаический мотив — безлюдная грязная проселочная дорога в дождливый хмурый день — заключал в себе настроение щемящей тоски автора о

заброшенном, нищем и бесприютном и все же до боли милом сердцу крае. В пейзаже Ипполита Горавского «На берегах Березины» (1857; Минск, Художественный музей БССР) заметны романтические черты в трактовке природы. Могучие дубы с огромной кроной, сваленные буреломом сухие стволы деревьев и кустарник почти заслонили собой крохотную фигурку девушки с лукошком. В 80—90-е гг. все большее место в белорусской живописи занимает пейзаж, в котором проступают черты более лирического и эмоционального восприятия природы.



А. Г. Горавский. На родине. 1860 г. Минск, Художественный музей БССР.

илл. 268 а

Определенную роль в развитии белорусского бытового жанра сыграли польско-литовские художники. Так, произведения В. Слендзинского («Старушка, вяжущая чулок»; Вильнюс, Художественный музей) прокладывают пути к реалистическому отображению жизни простых людей. В отличие от произведений, авторы которых придерживались официальной линии в искусстве, идеализирующей быт городского мещанства и мелкой буржуазии (А. Асказий, «Наступление субботы»; В. Дмоховский, «На карнавал в Вильно», Вильнюс, Художественный музей; П. Борковский, «Белорусская корчма»), подобные работы выражали гуманное отношение демократически настроенной интеллигенции к народу, проявлявшей искренний интерес к его жизни и быту.

В 90-х гг. наблюдается подъем художественной жизни, возникают частные художественные школы (Ю. М. Пэна в Витебске, Я. Каценбогена в Минске), устраиваются первые художественные выставки в Минске (1891), Витебске (1899). К этому времени начинается деятельность нового поколения художников Ю. М. Пэна, Я. М. Кругера, С. Сестшенцевича, В. Бялыницкого-Бируля и других. Их творчество и хронологически и по характеру своих исканий связано с современным им русским искусством и принадлежит уже двадцатому веку.

Искусство Литвы

Е. Костина

Национально-освободительное движение за политическую и культурную самостоятельность литовского народа одухотворяло своими идеями изобразительное искусство. В первое тридцатилетие 19 в. Виленский (Вильнюсский) университет был своего рода оплотом демократической интеллигенции всего северо-западного края Российской империи. Новые кафедры графики и скульптуры (основаны в

1803) превратили его в крупнейший очаг художественного образования не только для литовских, "но и для белорусских, польских, а отчасти и русских художников. Несмотря на программу классицизма, которая проводилась кафедрой эстетики, литовское искусство обогащается романтическими тенденциями, обнаруживая все большую связь с народной жизнью. Архитектура в это время утрачивает ведущую роль. В скульптуре на смену иностранным мастерам приходят местные. Творчество одного из первых национальных скульпторов Казимираса Ельскиса (1782—1867) еще пронизано духом классицизма, особенно это относится к его историческим барельефам-аллегориям («Восстановление Виленского университета в правах в 1803 году» и др.; Вильнюсский университет) и надгробным памятникам.

Главная роль в литовском искусстве 19 в. принадлежит станковой живописи и графике. Среди учеников Ф. Смуглевича (см. том IV) выделяется И. Дамель (1780—1840) — автор портретов, зарисовок народных сцен, пейзажей и акварельных исторических композиций, посвященных разгрому наполеоновских войск в Вильно. Вторую половину своей жизни Дамель провел в Минске.



Ионас Рустем. Автопортрет. Ок. 1800 г. Вильнюс, Художественный музей.

илл. 269

Видным художником рубежа 18—19 вв. был Ионас Рустем (1761—1835). Родом из Константинополя, армянин по происхождению, получивший образование в Варшаве у Норблина, Рустем как художник в основном сложился в Литве. Он выступал главным образом как портретист. Его портретные характеристики решены обычно в интимном плане — автопортрет, ок. 1800, портрет профессора М. Кончюса, 1832 (оба — Вильнюс, Художественный музей). В них он стремится к раскрытию интеллектуальной жизни модели, ее духовных достоинств. В наследии Рустема есть многочисленные рисунки и сепии, посвященные крестьянскому быту и жизни городского предместья. Обладая острой наблюдательностью, художник в ряде графических сатирических работ высмеивает ханжество духовенства, ограниченность литовского дворянства, обличает власть имущих, сочувствуя нищете народа.

Вместе с Рустемом и вслед за ним в Литве работает группа художников, которая наряду с портретом развивает и другие жанры искусства. В этой связи представляют интерес своеобразная изобразительная летопись из жизни литовского народа, созданная польско-литовским художником В. Смакаускасом (Смаковским; 1797—1876), и его иллюстрации к литовским народным песням.

Вообще литовская графика первой половины 19 в. благодаря деятельности кафедры графики и организованной при университете литографской мастерской (1819) обнаруживает жизненность тем и реалистическую направленность как в области портрета, бытового жанра, пейзажа, так и книжной иллюстрации и сатиры. Особая роль принадлежала литографии в создании цикла листов, сочувственно изображающих повстанцев, карикатур, обличающих усмирителей восстания 1830 г., а также народных городских сценок и типов. Среди графиков, посвятивших себя этому виду искусства, выделяется К. Кукявичюс (Кукавский, 1810— 1842) с его бытовыми картинками и персонажами — характерными представителями различных профессий «низшего» сословия («Букинист», 1830; «Старьевщик» и др.).

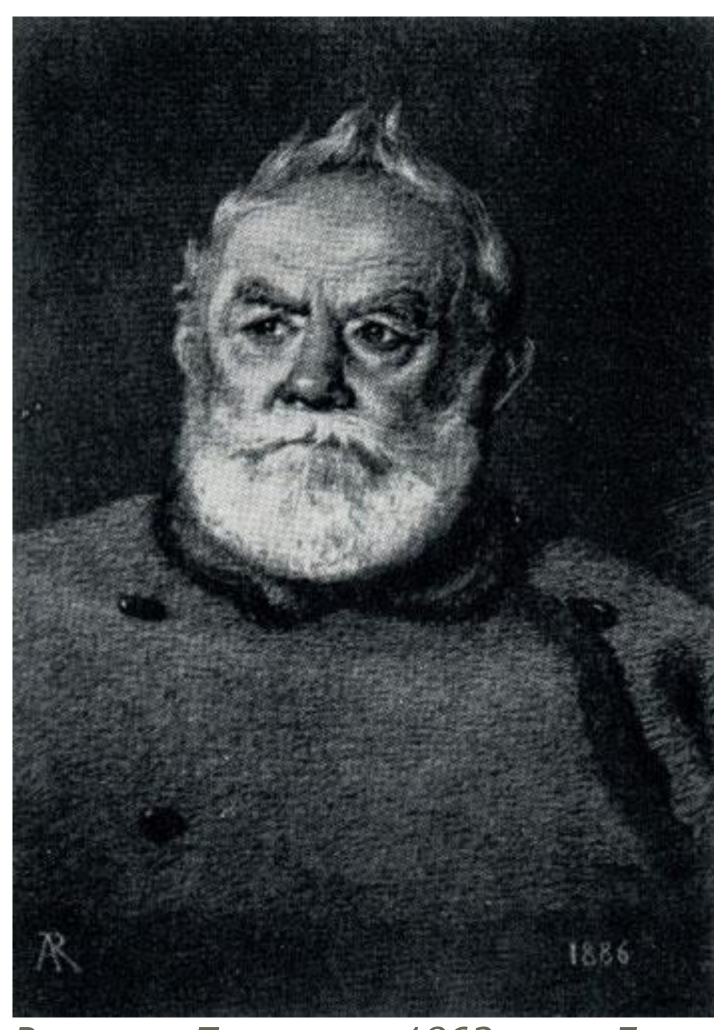
Крупным портретистом и жанристом был К. Русецкас (Русецкий, 1800—1860)— один из ярких представителей романтического направления в литовской живописи. В портретах своих современников он подметил новые черты духовной жизни человека начала 19 в. Волевое напряжение, собранность душевных сил переданы им в образах, полных эмоциональной взволнованности. Интересен его портрет «Смеющегося итальянца» (1824; Вильнюс, Художественный музей) с подвижным и выразительным лицом, вылепленным энергичным, пастозным мазком. В своих бытовых картинах «Жница», «Литвинка с вербами» (там же) художник изображает на фоне сельских пейзажей миловидных крестьянских девушек. В трактовке этих образов художник не избежал элементов нарочитой поэтизации.

Романтические тенденции сказались и в работах исторических живописцев М. Кулеша, Д. Шамеша, произведениях Д. Дмахаускаса, наиболее крупного представителя этого течения в пейзажном жанре.

После закрытия Виленского университета (1832) основная масса литовских художников соединяет свою судьбу с учебными заведениями Петербурга, Москвы, Варшавы, с Мюнхенской Академией художеств. Только в 1866 г. была открыта в Вильне И. Трутневым рисовальная школа, которая сыграла свою роль в воспитании местных художников.

Литовское искусство второй половины 19 в. развивается в новых исторических условиях, связанных с обострением классовой борьбы в стране, что вызвало мощное крестьянское восстание 1863 г. В нем приняли широкое участие литовские художники. Одни погибли во время восстания, другие были высланы в глубь России без права возвращения на родину. Чем жестче были репрессии царского правительства, чем меньше свобод оставалось у народа, тем больший интерес проявляли художники к романтической героизации его прошлого и настоящего. Вот почему так устойчивы были в литовском искусстве отголоски романтизма, который одухотворял произведения художников, связывавших свой

идеал человека с общественным служением народу. В это время среди литовских художников выделяется группа мастеров, различных по творческой индивидуальности, но имеющих много общих черт в мировосприятии и отношении к человеку, в выборе тем и сюжетов, так или иначе связанных с восстанием 1863 г.



Альфредас Ремерис. Повстанец 1863 года. Гравюра. 1886 г.

илл. 268 б

Эта тенденция прослеживается в творчестве такого реалистического живописца, графика и скульптора, как Альфредас Ремерис (1832—1897). В ряде живописных портретов, и в первую очередь в гравюре «Повстанец 1863 г.» (1886), художник создал образ участника восстания, в котором индивидуальные черты характера модели

типизированы и обобщены. В сильном, мужественном, открытом лице пожилого литвина художник подчеркнул исключительную активность и волю. Не личный интерес к своим близким, а тенденция к социальной характеристике человека в его конкретном жизненном облике сказывается в портретах отца (1858) и матери (1859) (оба — Вильнюс, Художественный музей) воспитанника Петербургской Академии художеств Каролиса Рафалавичюса (Рафаловича, 1831—1861), который развивает реалистическую традицию в литовской живописи.

С событиями 1863 г. связаны батальные и жанровые картины Эдуарда Ремериса (1848—1900). В его портретах есть элементы романтики, которые обусловлены представлением художника о высоком благородстве человеческой личности. Портрет А. Страздаса (Вильнюс, Художественный музей) — народного поэта и просветителя рубежа 18—19 вв., — несмотря на некрасивые внешние черты модели, полон внутреннего содержания. К этой же группе художников можно отнести творчество А. Альхимавичюса (Альхимовича, 1840—1917), обучавшегося в Варшаве и Мюнхене, с его работами из быта литовского батрачества, а также творчество Винцаса Слендзинскиса (Слендзинского, 1837—1909), которое формировалось под воздействием русской школы. Художник стремился обнажить социальные противоречия деревни в многочисленных бытовых картинах, посвященных жизни литовских крестьян, дать социальную и психологическую характеристику своим портретным образам (автопортрет, 1863; Вильнюс, Художественный музей).

Литовская графика, особенно иллюстративная, во второй половине 19 в. почти целиком развивается за пределами Литвы ввиду запрещения после восстания 1863 г. печатать книги на родном языке.

Искусство Латвии

Е. Костина

Латышский народ находился под двойным гнетом: немецких баронов и царского самодержавия. Полное игнорирование местной национальной культуры, пренебрежение к ней задержали развитие латышского изобразительного искусства вплоть до середины 19 в.

Наиболее крупным художественным центром в Латвии начала века был город Митава (Елгава). Здесь была основана Э. Шабертом литографская мастерская (1826), в городе работал виднейший представитель классицизма академик И. Эггинк. В Митаве и ее окрестностях были сооружены датским архитектором С. Пенсеном здание Академии и дворец в Заля Муйже в духе раннего итальянского классицизма. Постройки раннего и зрелого классицизма заняли видное место и в архитектурном облике Риги. Одна из наиболее монументальных построек этого времени — церковь Иисуса (1818—1832) в Риге — была по проекту К. Брейткрейца сооружена Я. Криком и И. Готфридом. Лучшие произведения пластики носили мемориальный характер и принадлежали русским скульпторам И. П. Мартосу (памятник Ф. Остен-Сакену в Бате) и другим.

Интенсивное развитие капитализма, характерное для России второй половины 19 в., стимулировало и развитие латышской буржуазии, которая в так называемом движении младолатышей сыграла большую роль в пробуждении творческих сил народа. С этих пор живопись приобретает ведущее значение в художественной культуре Латвии. Правда, отсутствие художественных школ и возможности найти практическое применение своим способностям на родине заставляет еще долгое время латышских живописцев учиться и работать в различных городах России, Украины и Западной Европы.

Очагом художественного образования для латышей была Петербургская Академия художеств, в стенах которой воспиталось несколько поколений крупнейших латышских мастеров, а также Дюссельдорфская Академия.

Одним из родоначальников латышского реалистического искусства явился Карл Гун (1830—1877). Академик и профессор, активный деятель в области художественного образования и член Товарищества передвижных художественных выставок, Гун первым в латышском искусстве обратился к образам деревенской и городской бедноты. Его жанровые акварели «Народный праздник в Лифляндии» (1855), «Латышская семья» (1862; обе — Рига, Музей латышского и русского искусства) и другие произведения обнаруживают большое внимание художника к народной жизни, к судьбам «маленьких людей». Помимо бытовых картин и портретов Гун получил известность еще как мастер исторических полотен из эпохи религиозных войн во Франции. Во время заграничной командировки в качестве стипендиата Академии он написал «Канун Варфоломеевской ночи» (1868; Рига, Музей латышского и русского искусства) и другие картины.

Одновременно с Гуном развивается деятельность латышского портретиста Яна Розе (1823—1897), который за автопортрет получил звание академика Петербургской Академии художеств. В серии портретов представителей латышской буржуазии, созданных в 60-х гг., Розе сумел в характере моделей подчеркнуть их внутреннее волевое начало, отвечающее той объективной прогрессивной роли, которую они играли в период формирования латышской нации.



Юлий Феддерс. Кладбище. 1890-е гг. Рига, Музей латышского и русского искусства.

илл. 270

Основателем латышского реалистического пейзажа был Юлий Феддерс (1838— 1909). Будучи также академиком Петербургской Академии (с 1880), Феддерс создал многочисленные пейзажные картины, изображающие природу Латвии, России, Украины и Норвегии. Большинство его пейзажей окрашено лирическим настроением. Они обладают мягким колоритом, спокойной уравновешенностью тональных отношений. Воспевая красоту родного края, Феддерс создает произведения, близкие по духу русским передвижникам. Одна из лучших его картин — «Кладбище» (90-е гг.; Рига, Музей латышского и русского искусства) — представляет собой неторопливый рассказ о бедном крестьянском погосте на холме, к которому ведет дорожка через дощатый исхоженный мостик. Внимание художника к деталям не мешает общему состоянию задушевности, которым проникнут этот целостный по содержанию и композиции пейзаж.

Следующий этап развития латышского искусства был во многом связан с возникшим в 90-е гг. в Петербурге кружком «Рукис» («Труженик»), возглавившим борьбу за национальное искусство Латвии. Идеологом и организатором кружка был художник Адам Алкснис (1864—1897). Его творчество питалось идеями общественного движения 80—90-х гг., в котором участвовала демократически настроенная латышская художественная молодежь, группировавшаяся вокруг прогрессивных деятелей культуры. Основной лозунг «Рукис» — глубокое изучение народной жизни и природы родного края. Эта тенденция нашла отражение в творчестве Алксниса.

Его акварели, освещающие современный быт и труд («Сеятель», «В лес по дрова», обе—1896; Рига, Музей латышского и русского искусства), исторические и батальные сцены («Бой с рыцарями», «Всадники у моря»; обе там же) выражали новое самосознание нации, для которой труд крестьянина не только источник страдания, но и утверждение в нем своего достоинства, а обращение к истории связано с героическим характером своего народа.



Ян Розенталь. После обедни. 1894г. Рига, Музей латышского и русского искусства.

илл. 271 а

Творчество Яна Розенталя (1866—1916), ученика В. Е. Маковского по Петербургской Академии, питалось традициями как русской школы, так и национальной живописи. Его произведения (портреты, жанры, пейзажи) дают широкую картину общественных нравов, а порой отличаются тонкой

психологической характеристикой. Центральная работа художника — картина «После обедни» (1894; Рига, Музей латышского и русского искусства). Ее несложный бытовой сюжет использован художником для социально дифференцированного показа народных типов. Многофигурная композиция развернута на зрителя, являющегося как бы участником движения толпы. Старые и молодые, бедные, нищие или богатые прихожане — все они замкнуты в своем личном мирке обыденной повседневности. Интересны и многочисленные портреты Розенталя, раскрывающие индивидуальность модели и вместе с тем дающие представление о характере эпохи.



Ян Валтер. На рынке. 1897 г. Рига, Музей латышского и русского искусства.

илл. 271 б

Творчество другого ученика В. Е. Маковского, живописца Яна Валтера (1869— 1932), претерпело сложную эволюцию, приведшую его в конечном счете к модер-нистическому декоративизму. Однако работы художника 90-х гг. составляют важное звено в реалистическом наследии латышского искусства. Таковы его «Пряха» (1896), «Веревочник» (1898; обе—Рига, Музей латышского и русского искусства) — небольшие жанровые композиции, изображающие простых людей за работой, в привычной для них обстановке, будь то интерьер или приусадебный крестьянский двор. Наиболее фундаментальная работа Валтера—«На рынке» (1897; там же) — решает ту же проблему связи человека с окружающей его повседневной бытовой средой. В ней нет героев, художник уделяет равномерное внимание всем ее персонажам. Залитая солнцем рыночная площадь полна движения. Многоплановая композиция развивается вглубь, дает четкую перспективу отдельных планов, объединенных между собой ослепительно ярким светом. Эти же задачи художник ставит перед собой и в пейзаже, который становится более интимным и живописно-тонким (по сравнению с Феддерсом). Среди портретов Валтера — «Мужской портрет» (1899; там же) — одна из лучших работ этого жанра в искусстве Латвии. Крупные черты старческого лица очень жизненно передают национальные особенности и характер портретируемого. Его внутреннее упорство, сдержанность и немногословность сочетаются с внимательным отношением к окружающему, пристально-зоркой оценкой людей и событий.

При быстром прогрессе станковой живописи скульптура и графика остались наименее развитыми видами латышского искусства 19 в. В развитии архитектуры важную роль сыграло творчество первого национального зодчего, получившего профессиональную подготовку Яна Бауманиса (Баумана) (1834—1891), который использовал в декоративной отделке зданий элементы архитектуры Ренессанса, барокко и других стилей

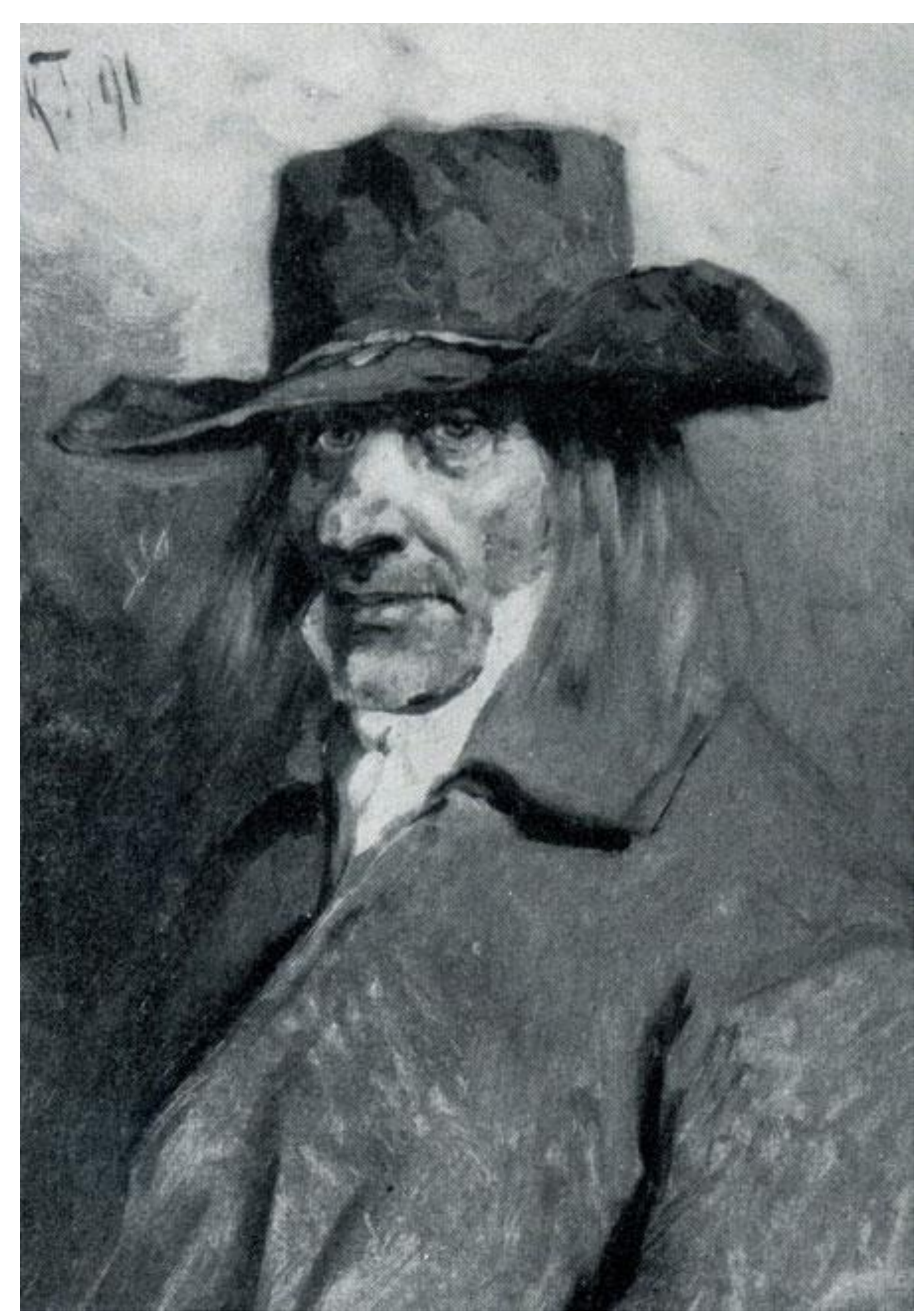
Искусство Эстонии

Е. Костина

Эстонский народ разделял судьбу латышского народа. Господствующее положение занимали немецкие бароны и буржуазия. Коренное население — эсты могли заниматься только «низменными» профессиями или арендовать землю после освобождения крестьян (1816—1819), получивших личную свободу без земли. Поэтому национально-освободительное движение в Прибалтике, по существу, всегда связывалось с крестьянским вопросом, что и наложило свой отпечаток и на характер эстонского изобразительного искусства, особенно во второй половине 19 в.

В начале столетия научно-общественная и литературно-художественная мысль в Прибалтике развивалась преимущественно в стенах Дерптского (Тартуского) университета, главный корпус которого (1803—1809), анатомический театр (1805) и здания других факультетов были выстроены по проекту архитектора И. Краузе в стиле классицизма. Классицизм господствовал не только в архитектурном облике городов и усадеб Эстонии первой половины 19 в., но и в памятниках монументально-мемориального характера работы русских мастеров — таковы памятники Барклаю де Толли скульптора В. И. Демут-Малиновского в Иегависте (1818— 1823) и в Тарту (1846). Основанная при университете школа рисования (1803— 1893) под руководством ее первого учителя — мастера портретной гравюры Карла Зенфа (1770—1838) выпустила поколение художников, искусство которых в основном было связано с культурой господствующих классов, идеализировало феодальное средневековье или носило этнографический характер, отражая быт эстонских крестьян. Правда, реалистическими поисками отмечены отдельные работы В. Крю-гера, А. Пецольда и некоторых других художников. Однако основоположником эстонской национальной живописи по праву считается Иохан Келер (1826—1899), ученик, а затем профессор Петербургской Академии художеств. Келер

происходил из бедной крестьянской семьи и принимал большое участие в освободительной борьбе своего народа в эпоху «национального пробуждения». Творчество художника сформировалось в 60—70-х гг. Портреты отца и матери (оба — 1863—1864; Таллин, Художественный музей) впервые в эстонском искусстве с таким реализмом и глубокой человечностью раскрывали образы усталых тружеников, всю жизнь отдавших земле. В его акварелях «Старый крестьянин», «Женщины с острова Хийу у колодца» (обе —1863; там же) воплощены типичные черты крестьянского быта, а «Пряха» (1863; там же) рисует поэтический образ эстонской девушки, которой взгрустнулось за прялкой в бедной избе. Элемент повествования, который Келер вводит в эту картину (в окне видна фигура юноши, которого уводит солдат), рождает ассоциации социального порядка, свойственные вообще творчеству Келера. Его аллегорическая картина «Пробуждение от волшебного сна» (не сохранилась; 1864) говорила о силе, таящейся в народе.



Оскар Гофман. Крестьянин. 1891 г. Таллин, Художественный музей.

илл. 272 а

Вслед за Келером выступила группа художников, которые развивали реалистические тенденции в эстонском жанре, портрете, пейзаже. Среди них пейзажист Евгений Дюккер (1841—1916), окончивший Петербургскую Академию художеств и ставший профессором Дюссельдорфской

Академии художеств. Создателем народных типов был Оскар Гофман (1851—1912), давший ряд достаточно острых и интересных образов рыбаков и крестьян. В области портрета, пейзажа и жанра работал Пауль Рауд (1865—1930), учившийся в Дюссельдорфской Академии художеств и с 1894 г. живший в Эстонии. К лучшим произведениям художника принадлежат портрет матери (1894; Таллин, собрание X. Пихелга), «Дядя Пауль с трубкой» (1894—1896; Таллин, Художественный музей), «Старик с острова Муху» (1898; там же). В образах крестьян художник правдиво и просто передает большую нравственную силу и упорство человека из народа. Большую роль в становлении реалистической станковой графики сыграли ранние работы К. Рауда (1865—1943) (чье творчество относится в основном к 20 в.), особенно его рисунки из жизни эстонских крестьян и ремесленников — «Уборка картофеля» (1896; Таллин, Художественный музей), «Жестянщики» (1897; Таллин, частное собрание), передающие характерный типаж и национальные черты народного быта.

Неблагоприятные условия для развития скульптуры в Эстонии побуждали многих выходцев из Прибалтики покидать родные места. Так, скульпторы П. Клодт, Залеманы (отец и сын), А. Бок связали свое искусство с судьбами русской культуры. Много лет провел в Риме и Петербурге крупнейший эстонский скульптор второй половины 19 в. Аугуст Вейценберг (1837—1921), обучавшийся в Петербургской, Берлинской и Мюнхенской Академиях художеств и только под конец своей жизни осевший в Таллине. Особенно ценны реалистические портреты Вейценберга, изображающие прогрессивных деятелей эстонской культуры, в частности, портрет Фр. Р. Крейцвальда (1880; Таллин, Художественный музей) — одухотворенный образ просветителя, поэта, собирателя народного эпоса. Многие работы Вейценберга навеяны эстонским фольклором. Однако памятник «Линда» (1880; Таллин, Тоомпеа) и другие даны скульптором в идеализированной трактовке. Реалистические тенденции характерны для Амандуса Адамсона (1855—1929), воспитанника Петербургской Академии художеств, особенно в работах, посвященных жизни эстонских рыбаков и крестьян.

Небольшие фигурки и группы «Рыбак с острова Муху» (1892), «В тревожном ожидании» (1897), «Охотник с острова Пакри» (1898; все — Таллин, Художественный музей) живы и непосредственны, в то время как его аллегорические произведения — «Последний вздох корабля» (1899; Таллин, Дом культуры Я. Томпа), «Рассвет и сумерки» 1895; Таллин, Художественный музей) — несут в себе черты салонной красивости. Среди монументальных работ скульптора удачен его памятник кораблю «Русалка», установленный в Таллине в 1902 г.

Искусство Грузии

Е. Костина

Грузия в конце 18 в. утратила государственное и политическое единство. Военные нашествия Турции и Ирана, беспощадная вековая борьба между мелкими княжествами, сохранившими элементы родовых и рабовладельческих объединений, привели ее к полному разорению. Начавшееся в 1801 г. и завершенное к 30-м гг. объединение восточных и западных грузинских земель с Россией, проводившей жестокую колониальную политику, сыграло все же прогрессивную историческую роль, создав объективные предпосылки для экономического, социального и культурного развития страны. Тифлис (Тбилиси) стал художественным центром народов Закавказья. В первой четверти 19 в. для грузинского искусства характерно сложение тифлисской портретной школы, питающейся как национальными традициями, так и достижениями общеевропейского искусства, в том числе русского. В дошедшей до нас большой серии портретов неизвестные мастера запечатлели высшую грузинскую знать, позднее — представителей богатого купечества и чиновничества. Интерес к человеку, его духовному миру помогал художникам преодолевать традиционные каноны, раскрывая перед ними возможности перехода на реалистические позиции. Черты нового

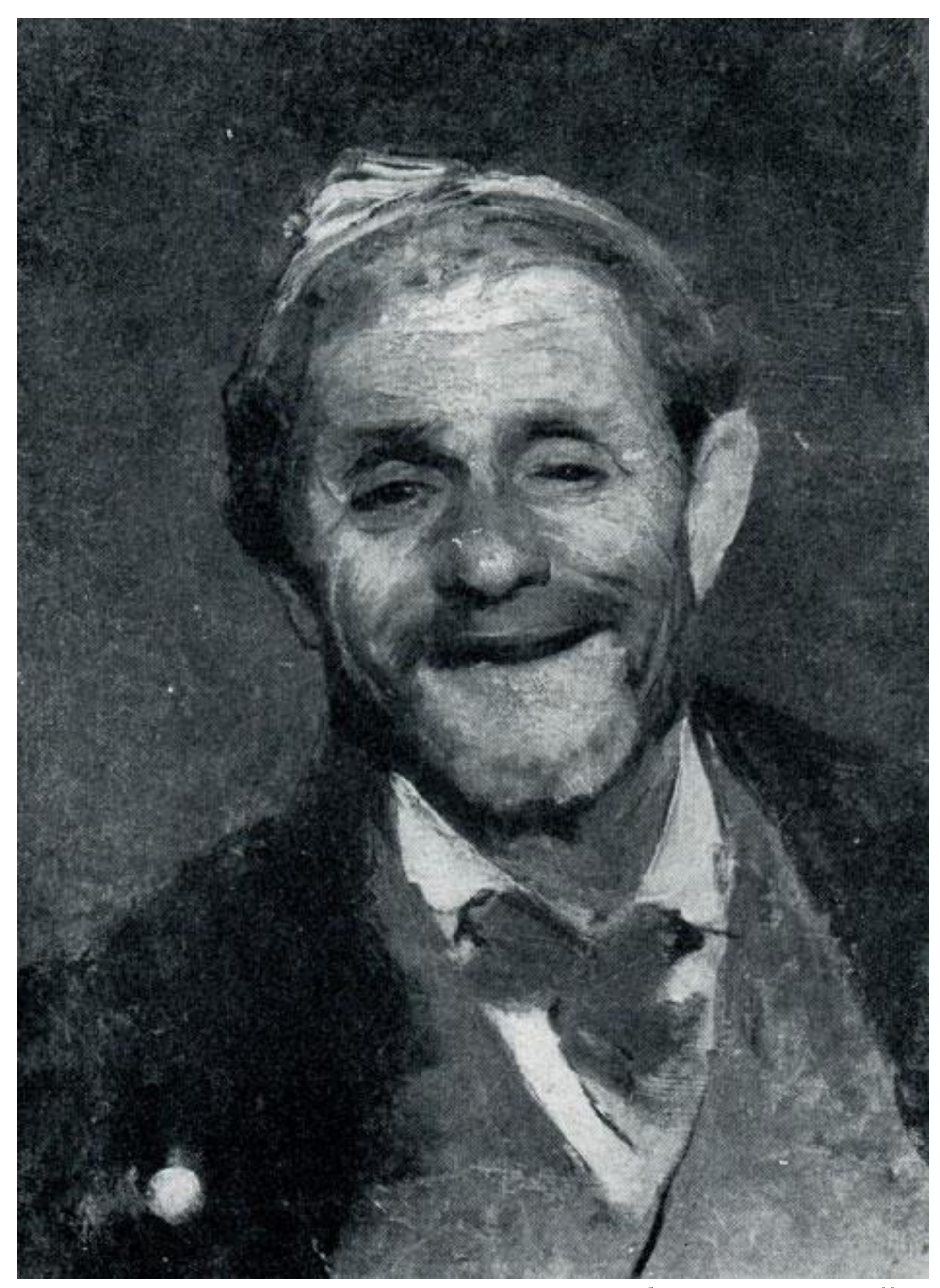
направления в грузинском портрете сказались в изображении Нино, дочери ксанского эристава Торнике (1829; Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР). Несмотря на условность приемов в трактовке фигуры и пейзажа, автор стремится передать не только внешнее сходство, но и «движение души» модели. Сросшиеся на переносице дуги бровей, миндалевидный разрез глаз и характерный силуэт черных волос выявляют пластическую округлость лица с немного раздвоенным подбородком. Изящная небольшая голова на высокой стройной шее, несмотря на еле заметную светотень, кажется объемной — настолько она жизненна и полна своеобразного выражения. Белое платье, украшенное жемчугом и камнями, шитое золотом алое катиби и шапочка, а также другие подробности красивого наряда не заслонили собой запоминающееся выражение грустной задумчивости, которого исполнен облик юной девушки.

Большой вклад в грузинскую портретную живопись внес армянский портретист Акоп Овнатанян, живший в Тифлисе.

В 40-х гг. формируется творчество грузинских художников, получивших образование в России. Так, отпущенный на волю в 1837 г. крепостной поэта А. Чавчавадзс — Г. И. Майсурадзе (1817—1885) учился в мастерской К. П. Брюллова в Петербургской Академии художеств и по окончании ее поселился в Кутаисе. В его портретах видно постижение грузинской живописью тех задач, которые стояли перед искусством нового времени. От ранних отмеченных чертами отвлеченной романтики героизированных образов (портрет А. Багратиона; 1839, Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР) Майсурадзе приходит к портретам, в которых демократизм трактовки образа сочетается с его психологическим содержанием (автопортрет, 70-е гг.; там же).

Портрет занимал главенствующее положение в грузинской живописи с начала 19 в. Он сохранил свое значение и во второй половине столетия. Особое место занимает творчество воспитанника Петербургской Академии художеств Александра Беридзе (1858—1917) — создателя народных типов («Девочка,

вяжущая чулок», 1892; «Мальчик, играющий на свирели», 1892; обе — Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР). Его искусство несколько выходит за рамки собственно портретной живописи, придавая ей жанровый характер. Одна из лучших работ художника — «Старик» (там же), написана в свободной живописной манере. Необычайно подвижное лицо с глубокими морщинами, беззубым ртом и полными лукавой усмешки глазами рисует облик человека с большим природным чувством юмора, балагура и весельчака, которого не сломило бремя жизненных невзгод. Сочный, жизнерадостный колорит портрета, являясь в руках художника средством психологической характеристики модели, помогает выявить внутренние свойства человеческого характера. Черпая свои образы в различных слоях общества, в том числе и среди представителей интеллигенции, Беридзе значительно расширил рамки грузинской портретной живописи.



Александр Беридзе. Старик. 1890-е гг. Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР.

илл. 272 б

Самые различные жанры охватывает творчество художника Георгия (Гиго) Габашвили (1862—1936), обладавшего большим живописным темпераментом и исключительной работоспособностью. Тяготение к изображению народного быта, характерным народным типам сопутствует всему

творчеству живописца. Настойчивое стремление Габашвили к овладению реалистическим мастерством побуждало его учиться у многих художников своего времени. Он занимался в школе К. Кеп-лена, работал вместе с Ф. Рубо, учился у Б. П. Виллевальде в Петербургской Академии художеств (1886—1888), некоторое время посещал Академию художеств в Мюнхене (1894—1897).

Наряду с портретом, занимающим основное место в его творчестве, Габашвили создал серию жанровых картин, «Базар в Ортачалах», «На бахче» (1891; Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР) и многие другие, среди которых «Храмовый праздник» (Алавердоба», 1899; там же) является одной из первых в грузинской живописи многофигурных композиций с яркими народными типами и пространственно решенным пейзажем. Впечатления, полученные художником во время поездки в Среднюю АЗИЮ (90-е гг.), послужили темами для многочисленных вариантов картин «Базар в Самарканде», «Бассейн Диван-Бега в Бухаре», над которыми он работал в течение долгих лет. Вершину творческого расцвета Габашвили знаменует «Хевсурский цикл» картин (90-е—900-е гг.), среди которых особенно полнокровным ощущением жизни отличаются портретные образы «Спящего хевсура» (1898) и «Пьяного хевсура» (1899; обе — Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР). Художник обогатил грузинскую живопись и поэтичными по настроению пейзажами—«После дождя», «Вечер в Хевсуретии» (там же) и др.



Георгий Габашвили. Спящий хевсур. 1898 г. Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР.

илл. 273

Современник Габашвили художник Александр Мревлишвили (1866—1933) создал на рубеже 900-х гг. небольшие сюжетные композиции — «У канцелярии» (1899), «Низкий забор» (1901; обе — Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР), в которых прозвучали мотивы обличения социальной несправедливости, протеста против административного произвола, царящего в Грузии. Эти работы Мревлишвили отразили настроения революционно-демократической интеллигенции в период подъема ее общественного и национального самосознания.

Борьба за народное просвещение и образование определила характер творчества гравера-ксилографа Г. П. Татишвили, художника-самоучки, который явился первым иллюстратором различных учебных пособий, грузинского и армянского букварей и пр.

Существенные изменения в рассматриваемый период произошли в области грузинской архитектуры. Впервые в центре внимания архитектора становится городское строительство с регулярной застройкой кварталов.

Русский классицизм, оказавший влияние на грузинское зодчество, был существенно переработан местными архитекторами применительно к природным условиям и древним национальным традициям. По-прежнему основным элементом жилых Зданий Тифлиса, Кутаиса, Гори оставался балкон преимущественно арочного типа, однако конструктивная роль отдельных архитектурных элементов скрывалась под декоративной обработкой деталей. Ажурный декор над аркой и узорчатые перила придавали своеобразие внешнему облику грузинского жилого дома. Во второй половине 19 в. в городскую архитектуру проникают элементы эклектизма. Попытка использовать национальные декоративные мотивы в таких крупных гражданских сооружениях Тифлиса конца 19 в., как Оперный театр (теперь Театр оперы и балета им. З. Палиашвили; 1880—1896, архитектор В. Шретер) и Театр Артистического общества (ныне Театр им. Руставели, 1901, архитекторы В. Татищев, И. Шимкевич), не увенчалась успехом.

Искусство Армении

Е. Костина

Армения позже других закавказских народов вошла в состав Российской империи. В течение почти всего первого тридцатилетия она находилась под гнетом Персии и Турции. С присоединением Восточной Армении к России ее искусство развивалось в крупных промышленных городах — Баку, Тифлисе, Ростове или в городах Западной Европы, куда попадали выходцы из турецких армян (Э. Шаин, 3. Закарян). Оторванное от родной почвы, оно лишалось органичной преемственности с предшествующими средневековыми традициями. Нужны были не только соответствующие условия, но и время, чтобы содержание и изобразительный язык армянского искусства путем естественного, органического развития преодолели условность традиционных, но начинающих изживать себя канонов старого армянского искусства.

Художником, в творчестве которого с наибольшей полнотой отразилось становление нового реалистического армянского искусства, был Акоп Овнатанян (1809— 1884). До 70-х гг. он работал в Тифлисе, а потом уехал в поисках заработка в Персию. С его именем связан расцвет портретной живописи, являющейся основным жанром в армянском искусстве середины 19 в. Небольшие по размерам портреты Овнатаняна обладают ювелирной тонкостью отделки, но благодаря четкости силуэта, лаконичности цветовых отношений и строгости композиционного решения производят монументальное впечатление. Несмотря на схожесть композиционного построения и колористическую сдержанность, свойственную всем портретам художника, мир изображаемых им людей разнообразен и богат. Особенного мастерства Овнатанян достиг в женских портретах. Портрет Наталии Теумян (Ереван, Картинная галлерея Армении) — одно из лучших созданий художника. Контраст черного платья на серебристом фоне с ослепительной белизной кружев на голове, манжетах и жемчужной нитки на шее определяет

сдержанную и вместе с тем наполненную цветовую гамму, разыгранную им с большим мастерством. Некрасивое, но одухотворенное лицо портретируемой, ее хрупкая фигурка исполнены человеческого обаяния, простоты и благородства. А. Овнатанян явился последним мастером художественной династии Овнатанянов, он умело сочетал приемы средневековой миниатюрной живописи с требованиями нового времени, предъявляемыми портретной живописи.



*Акоп Овнатанян. Портрет супруги Меликишвили. Середина 19 в.
Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР.*

илл. 275

В дальнейшем армянское искусство обогащается непосредственными связями с жизнью, с теми социально-экономическими явлениями, которые все с большей настоятельностью преобразовывают все стороны традиционного общественного уклада армян.

Новые живописные качества и новое понимание задач искусства обнаруживает творчество С. А. Нерсисяна (1815—1884) — основоположника армянского бытового жанра. Жанровая композиция «Пикник на берегу Куры» (60-е гг.; Ереван, Картинная галлерея Армении) впервые в армянском искусстве сочетает жанровый сюжет с широким изображением пейзажа, написанного с натуры. Художник стремится к жизненной правдивости, материальности форм, к светотеневой разработке пейзажа. Этими же принципами Нерсисян руководствуется и в портрете, который занимает основное место в его творчестве.

В 80-е гг. появляется плеяда художников, целиком посвятивших себя национальной тематике. Многофигурные композиции на бытовые темы А. И. Шамши-няна с изображением простых людей из народа («Хейноба», 1893; «Шайтан-базар. Старый Тифлис», 1890; обе — Ереван, Картинная галлерея Армении), жанровые произведения Г. Габриеляна, А. Акопяна свидетельствуют о развитии демократических реалистических тенденций в армянском искусстве этих лет. Особое место среди них принадлежит основоположнику нового исторического жанра — В. Я. Суре-нянцу (1860—1921), окончившему Московское Училище живописи, ваяния и зодчества (1879) и Академию художеств в Мюнхене (1885). Художник жил в Москве и Петербурге, но темы его картин неизменно связаны с его родиной. Среди них большое место занимают историко-бытовые картины, посвященные зверскому уничтожению армян в Турецкой Армении («Попранная святыня», 1895; «После погрома»; 1899; обе—Ереван, Картинная галлерея Армении), а также произведения, навеянные народными поэтическими легендами («Семирамида перед трупом Ара Прекрасного»; 1899; там же). Пейзаж Суренянца «Церковь Рипсиме» (1897; там же)

воспринимается как историческая пейзажная картина, в которой пустынные окрестности храма полны настроения тоски и боли за армянскую землю.

В 90-х гг. в самостоятельный жанр складывается пейзаж. Наиболее полно природа Армении отображена в творчестве первого армянского пейзажиста Геворка Башинджагяна (1857—1925), который окончил Петербургскую Академию художеств (1883) и находился под воздействием И. К. Айвазовского, армянина по национальности, но целиком связавшего себя с русским искусством. Именно в традициях картин Айвазовского, посвященных армянской природе («Арарат», 1887; «Севан», 1895), Башинджагян пишет свои полотна. Несколько суховатая академическая манера письма не мешала ему создавать обобщенные виды армянской природы, полные национального своеобразия. Башинджагяном исполнены многочисленные варианты одного и того же мотива, взятого им в разные времена года при различном освещении, которым он умел придавать законченность композиционного решения и цельность колористического звучания. Лучшие пейзажи Башинджагяна— «Оттепель на Кавказе» (1890), «Дождь на Севане. Полная тишина» (1901; обе — Ереван, Картинная галлерея Армении) и др., в том числе и многочисленные пейзажи с горой Арарат, — внесли ценный вклад в реалистическое наследие армянского искусства.

Графика рассматриваемого периода по охвату тем и многообразию жанров уступает армянской живописи. Еще в середине века известные успехи в области литографии были сделаны художниками Агафоном Овнатаняном и О. Катаняном. Позднее несколько портретов в технике офорта исполнил А. Шамшинян. Книжной иллюстрацией занимался В. Суренянц. Значительные достижения принадлежат Э. Шаину (1874—1947), жившему в Париже, который работал преимущественно в технике офорта. В его наследии — серия портретов современников, сценки из жизни парижских улиц, пейзажи, а также иллюстрации к произведениям А. Франса, Г. Флобера и др.

19 век не дал армянскому искусству ни одной значительной скульптуры. Исторические условия не благоприятствовали и развитию национальной архитектуры. В первой половине столетия она испытывает полный застой. Во второй половине века начинается реконструкция старых и постройка новых городов, которые ведутся по опыту русского градостроительства.

Искусство Азербайджана

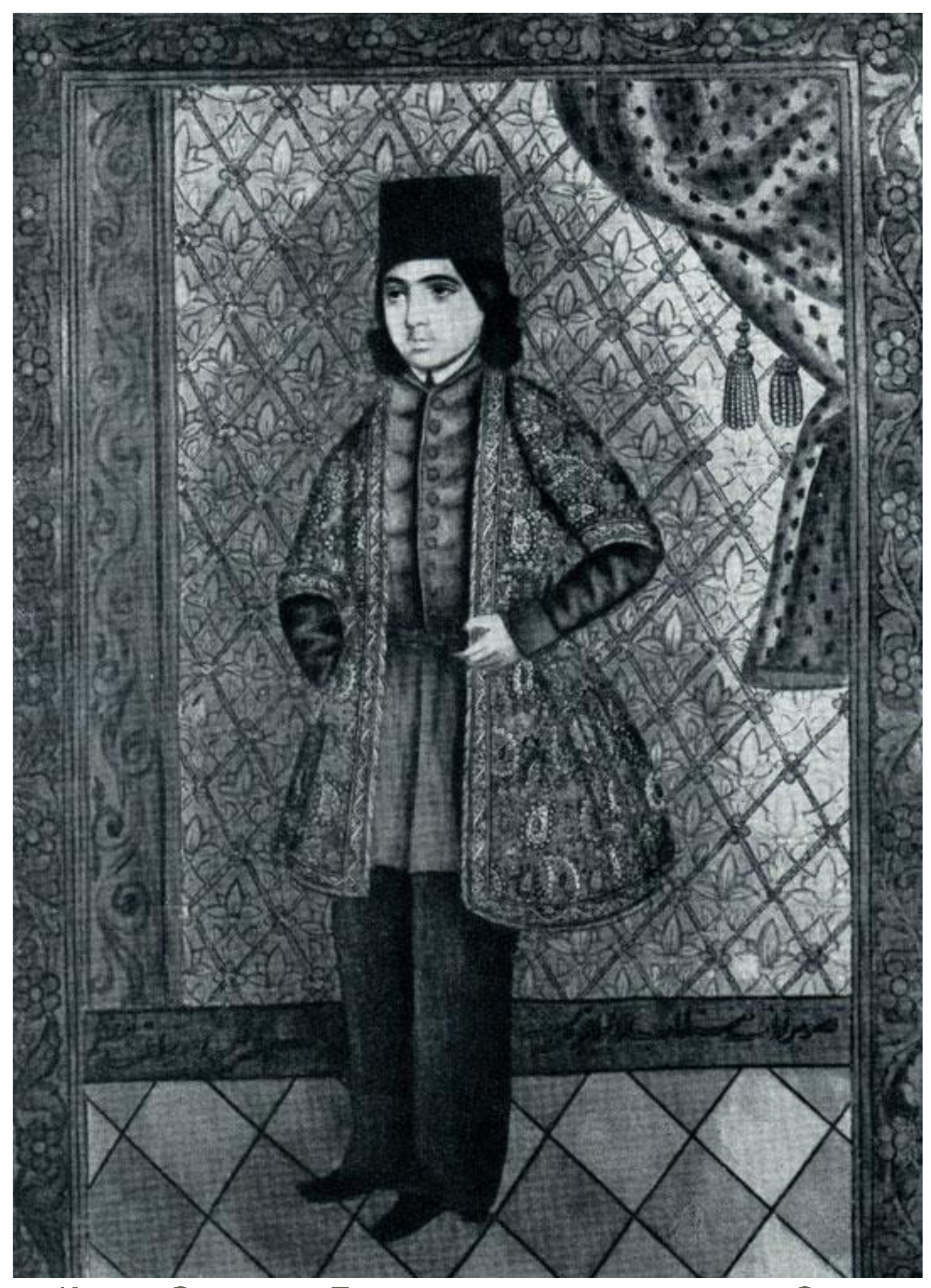
Е. Костина

На территории Азербайджана к моменту воссоединения его северных земель с Россией находились мелкие княжества и ханства, ожесточенно воевавшие друг с другом и находившиеся на патриархально-феодальной стадии своего развития. Вовлечение Азербайджана в русло общероссийской экономики обусловило сравнительно быстрый рост городов, в частности таких крупных промышленных центров, как Баку, Шемахи и др., для которых в начале и первой четверти века вырабатываются первые генеральные планы застройки. Архитектура их не обладала самобытностью и носила обычный для капиталистического города эклектический характер. Вместе с тем во второй половине века складывается новый тип жилого городского дома, учитывающего местные природные и климатические особенности. Наиболее распространенным был тип городского дома с двухрядным расположением комнат и застекленными галлереями.

Воздействие прогрессивной демократической русской мысли благоприятствовало развитию культуры азербайджанского народа. Однако по сравнению с литературой изобразительное искусство обнаруживает значительное отставание. Овладение местными мастерами различными видами и формами станкового реалистического искусства совершалось крайне медленно. Наиболее ценное в наследии азербайджанского искусства можно обнаружить в использовании лучших национальных традиций стенной росписи, которые нашли место в творчестве Уста Гамбар Карабаги (1830-е гг.—1905),

принимавшего участие в реставрации росписей дворца шекинских ханов в Нухе и росписях интерьеров домов Мехмандарова и Рустамова в Шуше и других городах. Его тонкий графический рисунок сложного растительного орнамента обладал чеканной отделкой, богатством композиционных и цветовых решений. В разветвленные узоры цветов и растений художник вводит изображения животных и фантастических существ. Роспись не нарушает плоскостность стены, подчеркивая ее конструктивные архитектурные детали. Вместе с тем, сохраняя мастерство старинных декоративных росписей, новые работы Карабаги отмечены заметным нарастанием реалистических черт в трактовке отдельных изобразительных мотивов. Его панно в доме Мехмандарова, изображающее оленей и гранатовое дерево, отличает большая свобода и сочность форм. Видно, что фантазия художника питается не только ранее сложившимися канонизированными схемами, но и непосредственными наблюдениями.

Современник Карабаги художник Мир Мохсун Навваб (1833—1918) был также поэтом и теоретиком музыки. Наряду с иллюстрациями к своей рукописи «Море горестей» (Баку, Рукописный фонд Академии наук Азербайджанской ССР) он работал в области стенной росписи, достигнув совершенства в изображении птиц и цветов.



Мирза Кадым Эривани. Портрет молодого человека. Середина 19 в. Баку, Азербайджанский музей искусств им. Р. Мустафаева.

илл. 274

О зарождении станковых форм в азербайджанском искусстве 19 в. свидетельствует творчество Мирза Кадым Эривани (1825—1875), хотя его акварельные портреты сидящей женщины и молодого человека (середина 19 в.; обе — Баку, Азербайджанский музей искусств им. Р. Мустафаева) еще крепко связаны с традициями восточной средневековой миниатюры. Тем не менее ярко выраженный интерес художника к внешнему облику человека, изображенного не на условном плоскостном фоне, а в трехмерном пространстве конкретного интерьера, говорит о том важном переломе, который наметился в азербайджанском искусстве нового времени.

* * *

В искусстве народов, входивших в состав Российского государства, 19 век был веком сложения национальных реалистических школ нового времени. Даже у народов Средней Азии и Казахстана, где в силу общих исторических условий (длительного сохранения феодального уклада и религиозных запретов ислама) господствующим видом были различные формы орнаментально-декоративного прикладного искусства, появляются первые национальные живописцы (в частности, Чокан Валиханов (1835—1865) в Казахстане), встававшие постепенно на путь станкового реалистического изобразительного искусства.

Искусство Германии

М. Кузьмина (первая половина 19 века) и А. Тихомиров (введение и вторая половина 19 сена)

Девятнадцатый век в истории Германии имел исключительное значение. В начале раздробленная страна к концу века не только объединяется, но становится одним из самых мощных в экономическом и политическом отношении государств мира. Вместе с тем победа капитализма вызвала в Германии рост рабочего класса и неизбежное усиление

эксплуатации трудящихся масс. Борьба пролетариата стала почвой, на которой именно в Германии выросла научная теория коммунистической революции — учение Маркса и Энгельса. Однако трагической стороной немецкой истории 19 в. явилось то обстоятельство, что реакционные, милитаристские силы с прусским юнкерством во главе сохраняли влияние на судьбы государства и нации, ведя страну навстречу грядущим катастрофам.

В противоречивой обстановке роста буржуазной Германии различные стороны ее культуры развивались неравномерно. Огромным был ее вклад во все области как точных наук, так и философии. В частности, Гегель, несмотря на идеалистическую основу своей системы, обогатил эстетику, рассматривая развитие искусства как исторический, диалектически развивающийся процесс. Высочайшими достижениями в немецкой музыке было творчество Бетховена, в литературе — Гёте. Развитие изобразительного искусства, несмотря на расширение круга тем и проблем, не представляется столь плодотворным и столь значительным.

Бурные политические события начала века, в том числе наполеоновские походы и борьба против них, повлияли на немецкую культуру. «Наполеон был в Германии представителем революции, он распространял ее принципы, разрушал старое феодальное общество» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 2, стр. 563.*). Но Наполеон-император был в то же время завоевателем, глубоко унижавшим национальное достоинство побежденных им народов, и ненависть, которую возбудило в немецком народе насилие интервента, была использована феодальной реакцией. Успешные войны против Наполеона дали возможность немецкой феодальной реакции с помощью Священного союза снова утвердиться на уцелевших и восстановленных тронах отдельных немецких государств и, предавая анафеме все французское, способствовать — в частности в области литературы и изобразительного искусства — культу немецкого средневековья католической окраски. В эту борьбу против остатков влияния французского просвещения активнейшим образом включалось реакционное

крыло так называемой романтической школы. В литературе это были члены Иенского кружка, возникшего еще около 1793 г.,— писатели Л. Тик, Новалис (псевдоним Ф. фон Гарденберга) и философы-теоретики движения — братья А.-В. и Ф. Шлегели. Поэт Тик совместно с В.-Г. Ваккенродером опубликовал ставшие популярными в среде художников «Сердечные излияния отшельника», где выдвигалось требование ухода художника от жизни и действительности в область искусства, стоящего «выше их». Более реакционные позиции занимал Ф. Шлегель. Он требовал возврата к католицизму, этой «питающей основе искусства», резко отмежевывался от прогрессивного искусства Возрождения. «У немецкого художника,— заявляет он,— или вовсе нет собственного лица (характера), или он должен походить по характеру на средневекового мастера, быть простодушно сердечным, основательно точным и глубокомысленным, при этом невинным и несколько неловким». Эти качества будут присущи художникам-назарейцам.

Но романтическое направление не исчерпывалось одним реакционным течением. В литературном творчестве Фридриха Хельдерлина и Иоганна Пауля Рихтера (Жан-Поль), Адальберта Шамиссо и отчасти Эрнста Теодора Амадея Гофмана отразились убеждения прогрессивных немцев; в лирике, в сатире, в произведениях в основе своей реалистических звучит горькая скорбь и негодование, вызванные политическим состоянием их родины. «Хорошо тому,— пишет Хельдерлин,— чье сердце получает источник радости и силы от цветущего состояния его родины. Но когда кто-нибудь напоминает мне о моем отечестве, мне кажется, что меня бросают в болото или захлопывают надо мной крышку гроба... Я вижу ремесленников, но не людей, господ и рабов, молодых и пожилых, но не людей». Шамиссо — мастер острых и глубоких, социально заостренных литературных гротесков («История Петера Шлемиля») — был человеком прогрессивных политических взглядов; он сочувствовал русским декабристам — посвятил поэму Бестужеву и перевел отрывок поэмы Рылеева «Войнаровский». Критическая мысль

блестяще проявилась в статьях об изобразительном искусстве Генриха Гейне.

В изобразительном искусстве тенденции прогрессивного романтизма сказались слабее, хотя они ощущаются в творчестве К.-Д. Фридриха и Ф.-О. Рунге.

Однако в культуре Германии в первой половине 19 в. наряду с романтизмом продолжали развиваться, как, впрочем, и в 18 в., два направления, противостоящих друг другу. Это было, с одной стороны, реалистическое направление, несколько протокольно-прозаическое по своему характеру, представленное творчеством северных, главным образом берлинских художников Д. Ходовецкого, Г. Шадова, Ф. Крюгера и баталистов эпохи наполеоновских войн; с другой стороны— классицистическое направление, связанное с «Веймарским классицизмом» Гёте. О разногласиях между этими направлениями свидетельствует полемика между Гёте и Шадовым.

В этой полемике Гёте справедливо указывал на узкий национализм и «прозаизм» принципов, защищаемых Шадовым. Великий поэт почувствовал опасность, которая грозила немецкому искусству. Буржуазный прозаизм, пожалуй, нигде не утверждался так властно, как в Германии, что очень ярко сказалось на развитии немецкого искусства. Вместе с тем великий гуманист недооценил прогрессивности основного положения Шадова, выраженного в словах: «общечеловеческое» заключается именно в «отечественном».

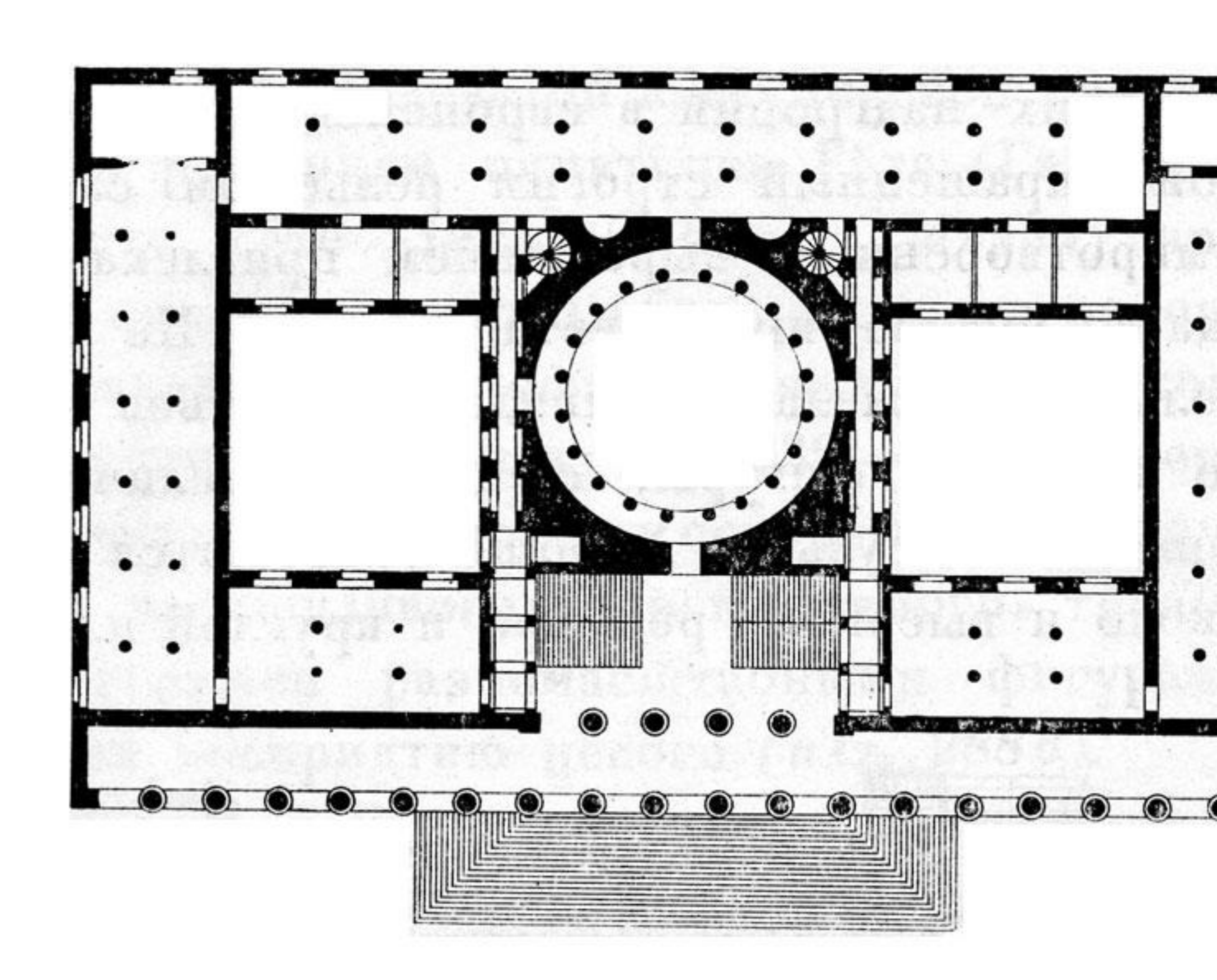


Карл Готхард Лангханс. Бранденбургские ворота в Берлине. 1788— 1791 гг. Общий вид. Квадрига работы И.-Г. Шадова. 1789—1794 гг.

илл. 277

Авторитет Гёте в этой полемике остался непоколебимым. Однако «классицизм», к которому в зрелые годы все больше склонялся Гёте, не утвердил себя в немецкой живописи яркими явлениями. Влияние Асмуса Карстенса из Шлез-вига сказалось сильнее в датском искусстве, а график Бонавеитура Генелли (1798—1868) в своих линейных композициях с

изображением обнаженного тела оказался ближе к романтикам.



Карл Фридрих Шинкель. Старый музей в Берлине. 1824—1828 гг. План

рис. на стр. 261

Классицизм был господствующим направлением в архитектуре первой половины века. Еще в 1788—1791 гг. в центре Берлина К.-Г. Лангханс (1732—1808) строит Бранденбургские ворота, своеобразную триумфальную арку,

попытку государства продемонстрировать свою силу суровопрусской интерпретацией элементов дорики. Самым выдающимся архитектором этого времени был Карл Фридрих Шинкель (1781—1841). Ученик рано умершего Ф. Жилли, отдавшего дань увлечению романтическими идеями, Шинкель начал свой творческий путь как художник-пейзажист романтического плана. Однако после 1815 г., когда он получает возможность работать как архитектор, классицистические тенденции надолго остаются ведущими в его творчестве. Он обращается к наследию греческой классики, перерабатывая его в своих строгих по формам, гармонических, хотя и несколько суховатых сооружениях. Большинство из них находится в Берлине: здание Новой Караульни (1816—1818), внушительный кубовидный массив, который украшает величавый шестиколонный дорический портик; Драматический театр (1819—1821), более стройный по пропорциям, изящный в своей отделке; Дворцовый мост и самое грандиозное его создание — Старый музей (сейчас Национальная галлерея; 1824—1828). После поездки в Англию обостряется интерес Шинкеля к готике, в духе которой он возводит в Берлине Вердерскую церковь (1825—1828) и ряд других построек. В последнее десятилетие в творчестве Шинкеля наступает перелом. Требования жизни приводят его к решениям нового типа. Отказываясь от стилизации под готику и классической системы, он создает проекты магазина и библиотеки, строит здание Строительной академии в Берлине (1831—1835). Гладкие кирпичные стены ее, расчлененные небольшими выступами, украшенные изразцовыми орнаментами, предвосхищали постройки новейшего времени.



Карл Фридрих Шинкель. Новая караульня в Берлине. 1816—1818 гг. Общий вид.

илл. 282



Карл Фридрих Шинкель. Строительная Академия в Берлине. 1831— 1835 гг. Общий вид.

илл. 283

Следуя принципам классицизма, работал другой крупный немецкий зодчий деятельность которого протекала в основном в Мюнхене,— Лео фон Кленце (1784— 1884). Так же как и Шинкель, он учился в Берлине у Жилли, затем в Париже у Персье и Фонтена. В его раннем творчестве наряду с

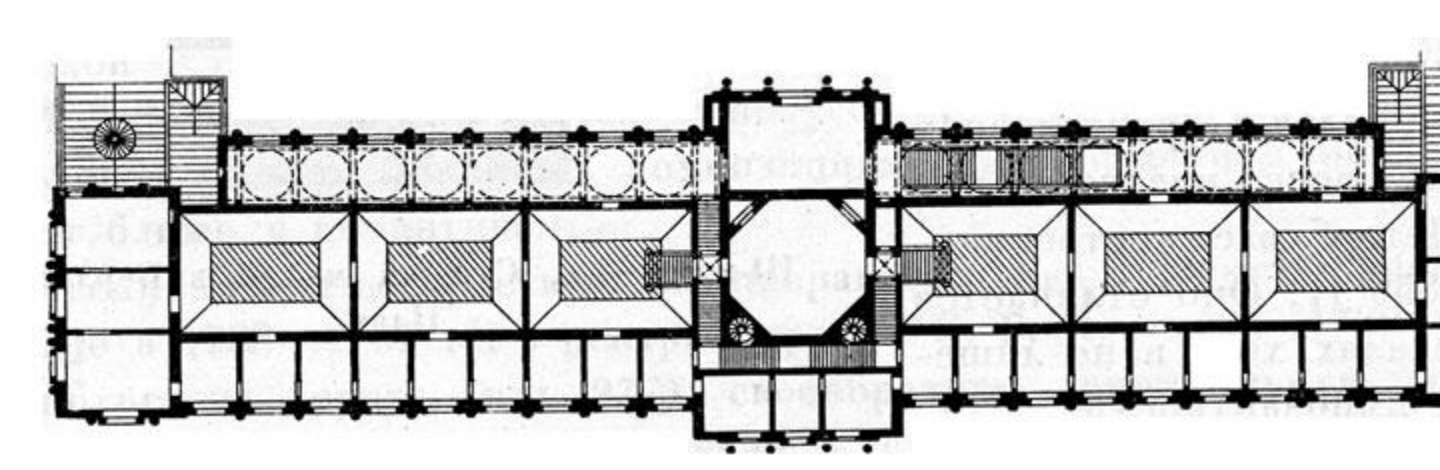
античными формами встречаются ренессансные, которые он изучал во время поездок по Италии. Ренессансными нишами расчленены стены мюнхенской Глиптотеки (1816—1830), центральная часть которой выделена восьмиколонным ионическим портиком; еще больше заметно воздействие Ренессанса в здании Старой пинакотеки (Мюнхен). В поздних сооружениях архитектора — таких, как «храм Валгаллы» в Регенсбурге, гал-лерея Славы, Пропилеи в Мюнхене,— подражание классическим образцам выступает наиболее ясно. По заказу императора Николая I архитектором Кленце сделан проект нового здания Эрмитажа в Петербурге, построенного в 1839—1850 гг. Оно отличается сухостью в деталях, хотя и не лишено дворцовой импозантности.



Готфрид Земпер. Картинная галлерея в Дрездене. 1847—1856 гг. Северный фасад. (Строительство заканчивал М. Хепель.)

илл. 288 а

Перед архитекторами Германии встал вопрос о градостроительстве. Так, например, Л. Кленце вместе с Ф. Гертнером (1792—1847) занимался реконструкцией Мюнхена. Использование форм итальянского Возрождения сказалось на многочисленных зданиях, возведенных Готфридом Земпером (1803—1879). Земпер строил в Вене, Цюрихе и других городах. Особенно типичные для него построенные в Дрездене Оперный театр (1838—1841, восстановлен в 1871—1878) и Картинная галлерея (основное строительство 1847—1849, окончено в 1856), которая замыкает двор Цвингера. Это здание — строгое, рациональное, профессионально выверенное, но сухое и несколько скучное, что особенно явственно выступает при его сопоставлении с архитектурой, созданной в 18 в. Пеппельманом.



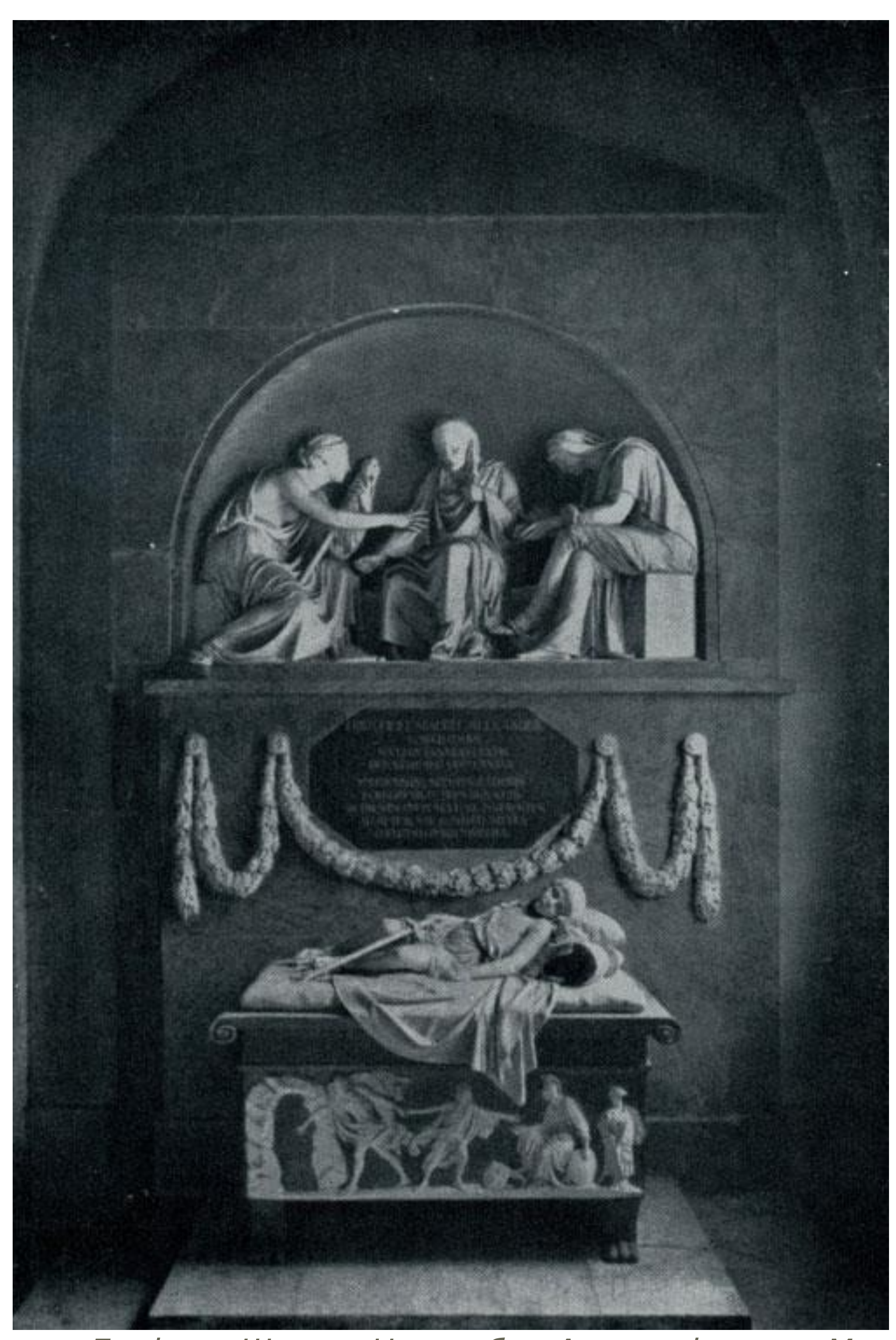
Готфрид Земпер. Картинная галлерея в Дрездене. 1847—1856 гг. План второго этажа

рис. на стр. 262

Прогрессивным было значение Земпера как теоретика, поскольку он требовал учета назначения здания, а также возможностей строительного материала.

Эпоха торжества буржуазии во второй половине 19 в., годы «грюндерства и строительства» способствуют распространению зодчества эклектического, дешево подражательного с претензией на пышность. Заимствование элементов у построек разных эпох имеет крайне

поверхностный, внешний характер — черта типичная не только для Германии, но и для всей архитектуры этого времени.



Иоганн Готфрид Шадов. Надгробие Антона фон дер Марка. Мрамор. 1788—1791 гг. Берлин, Государственные музеи.

илл. 276

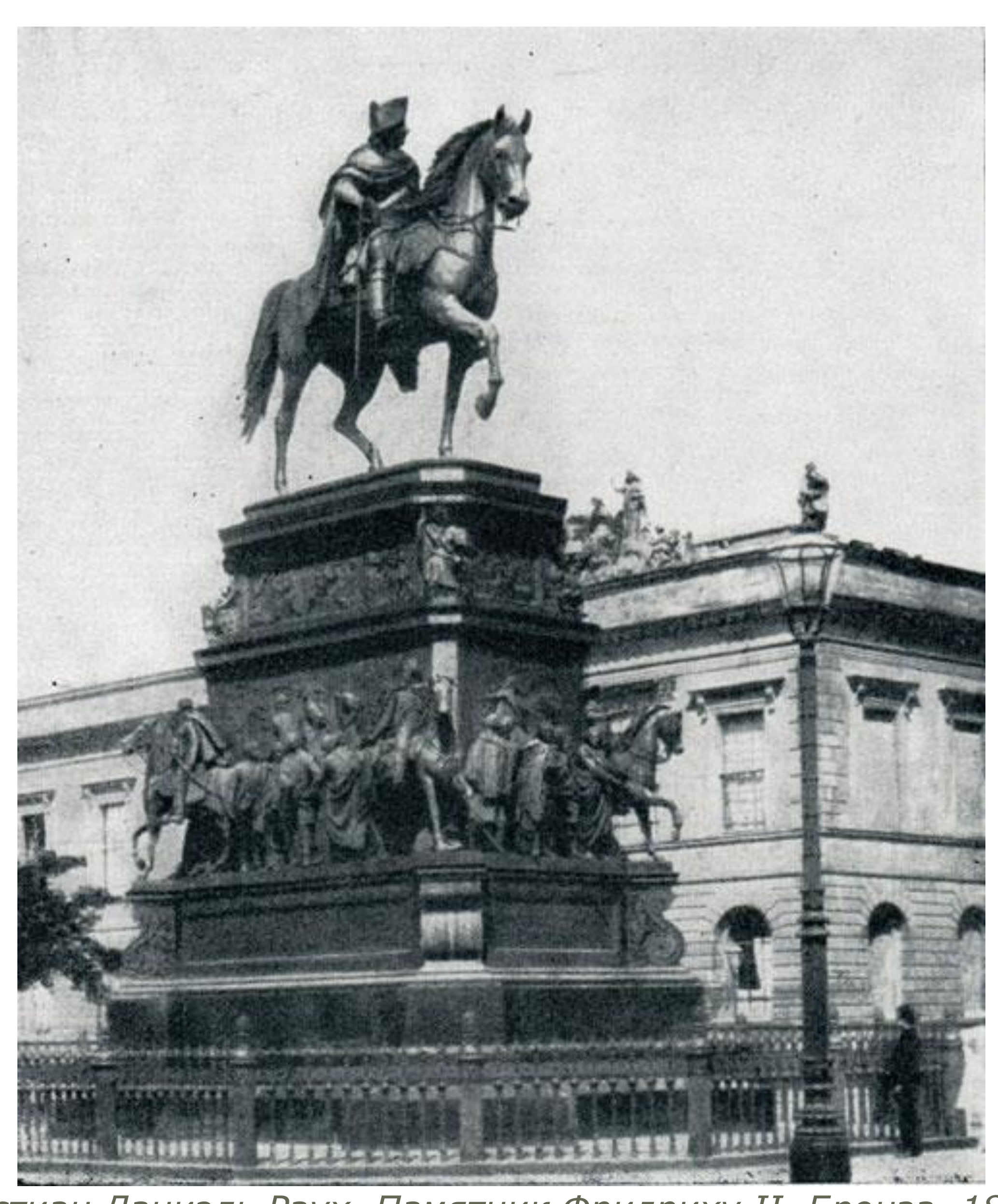
Классицизм занимает видное место в немецкой скульптуре конца 18 — первой половины 19 в., особенно в декоративной, тесно связанной с архитектурой. Однако в творчестве ведущих мастеров этого времени тенденции классицизма сочетаются со стремлением к жизненной правде. Особенно наглядно это видно в творчестве самого крупного немецкого скульптора — Иоганна Готфрида Шадова (1764—1850), автора ряда монументальных произведений. Пребывание в Италии и изучение античности наложили отпечаток на его произведения раннего периода, выполненные в классической манере. Таков надгробный памятник графу А. фон дер Марку, умершему в восьмилетнем возрасте (1788—1791; Берлин, Государственные музеи), созданный совместно с его учителем А. Тассаром,— одно из лучших надгробий в европейском искусстве этого времени. Он представляет собой украшенный строгим рельефом саркофаг, на котором покоится мальчик с умиротворенным выражением привлекательного лица. Тонкая пластика форм создает легкую игру света и тени. На фоне стены над саркофагом размещен барельеф — тяжелая гирлянда из листьев и плодов, а над ней в нише — три сидящие женские фигуры, строгие и величавые — это три парки, прядущие нити человеческой судьбы. Хорошо сочетаются в этом надгробии элементы архитектуры, низкого и высокого рельефа и круглой пластики, создавая впечатление гармоничности, пропорциональности и ясности. Под воздействием античности Шадов исполнил бронзовую квадригу с фигурой Победы, венчающую Бранденбургские ворота в Берлине (1789—1794; разрушенная во время второй мировой войны, она была восстановлена в 1958 г.). Совсем иным путем пошел скульптор при создании памятника Фридриху II (1793; Щепин), в образе которого выявил черты индивидуального характера, наряду с силой воли подчеркнув старческую брюзгливость и заносчивость. Беспощадная правдивость этой характеристики особенно резко видна при сравнении с идеализированными образами мраморной группы «Кронпринцесса Луиза и принцесса Фредерика» (1795: Берлин, прежде в Дворцовом собрании), как будто возвращающих нас к миру изящных, спокойных, почти классически ясных образов. Реалистические тенденции

обнаруживаются и в других монументах Шадова: жизненны и острохарактерны образы полководцев Х.-И. Цитена (1794; Берлин) и Л. фон Анхальт-Дессау (1800; Берлин).

Реалистические устремления немецкой пластики особенно ясно проявились и в портретном творчестве. Помимо уже названных портретов Шадова следует отметить ряд строгих и серьезных по характеристике портретов (автопортрет, 1797; Штутгарт, Галлерея; бюст Шиллера в юности, 1794, Веймар, библиотека земли Тюрингия) И. Г. Даннекера (1758—1841), более известного в свое время как автор изящно-слащавой статуи «Ариадна на пантере» (1806—1810, переведена в мрамор в 1814; Франкфурт-на-Майне, Ариаднеум).

Младший современник Шадова и Даннекера — Кристиан Даниэль Раух (1777— 1857), работавший по заказам прусского короля, был признанным главой официального немецкого искусства. Его мраморные надгробия с фигурами королевы Луизы (1811—1815) и Фридриха Вильгельма III (1846; мавзолей в Шарлоттенбурге,

Берлин) исполнены в строгой, несколько суховатой классической манере. Более реалистичны и глубоки по образным решениям памятники Гёте (Гамбург) и Дюреру (1830—1840; Нюрнберг). В бюсте Гёте (1821; Лейпциг, Музей) при некоторой идеализации скульптору удалось создать сильный образ великого немецкого поэта. Казенный пафос, бывший обязательным для официальных монументов, не помешал, однако, Рауху в его конном памятнике Фридриху II (1839—1851; теперь в парке Сан-Суси в Потсдаме) с выразительной правдивостью передать бессердечную черствость повелительного, хитрого и насмешливого «просвещенного» тирана 18 в. Однако постамент памятника перегружен разномасштабными фигурами «сподвижников» и аллегориями, мешающими восприятию целого.



Кристиан Даниэль Раух. Памятник Фридриху II. Бронза. 1839—1851 гг. Первоначально на Унтер-ден-Линден в Берлине, ныне в парке Сан-Суси, Потсдам.

илл. 288 б

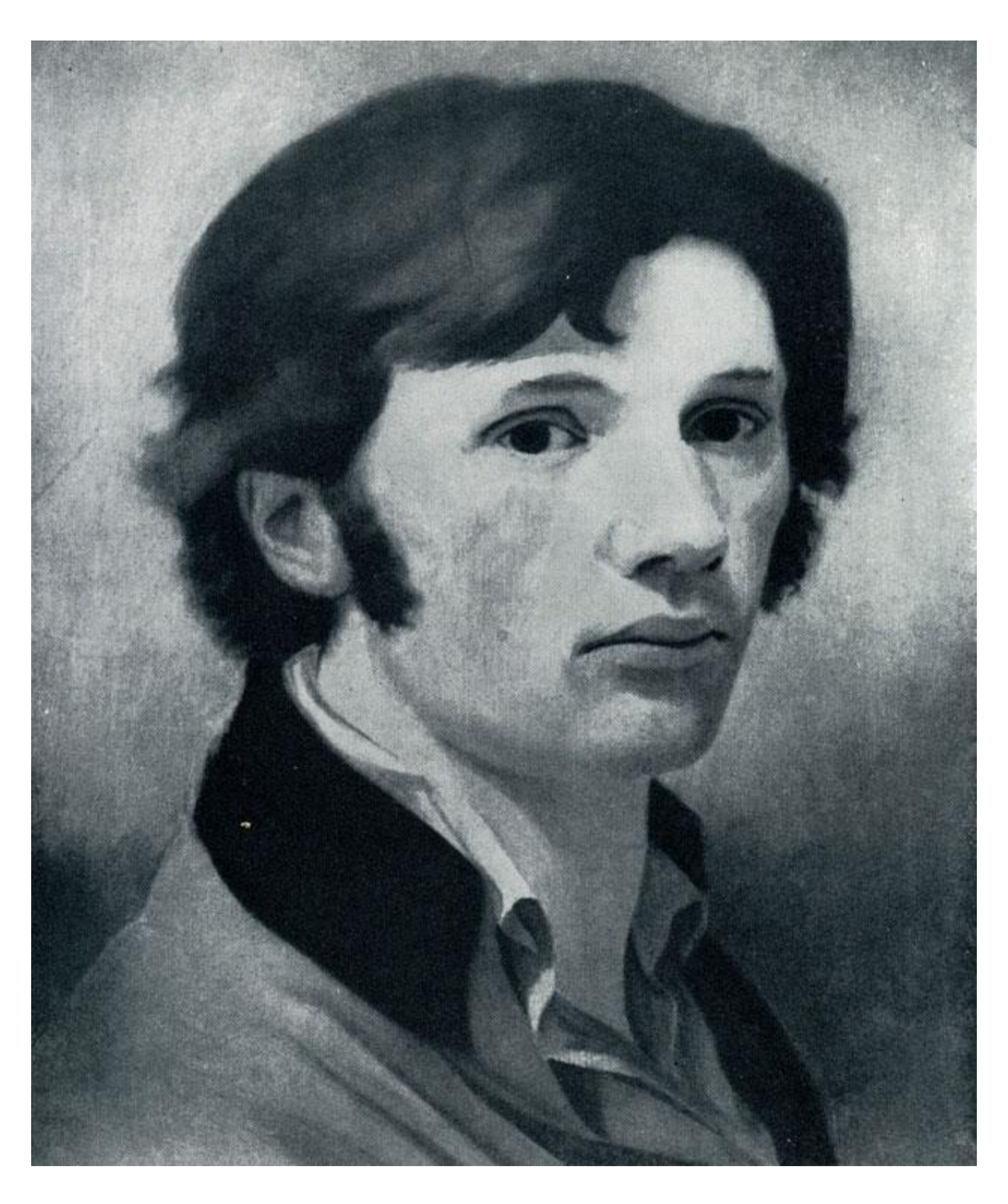


Эрнст Ричель. Памятник Гёте и Шиллеру в Веймаре. Бронза. 1857 г.

илл. 289

Традиции монументальной пластики Шадова и Рауха продолжал Эрнст Ричель (1804—1864). Широкую известность получил его памятник Гёте и Шиллеру в Веймаре (1857). Большой выразительностью отмечена статуя Лютера в Вормсе (1868) с рукой на раскрытой Библии и как бы говорящего: «Я стою на Этом и не могу иначе».

В немецкой живописи первой трети 19 в. наиболее живыми и значительными явлениями были те, которые выявляли непосредственную связь художников с жизнью. Они находили яркое выражение в области портрета и пейзажа, причем сильнее всего обозначались в искусстве художественных кругов Гамбурга и Дрездена, где работали наиболее значительные представители раннего, во многих своих чертах прогрессивного романтизма — Рунге и Фридрих. Несмотря на то, что оба эти художника испытали воздействие идей реакционной немецкой романтической философии и литературы, творчество их заключало и подлинно патриотические настроения, связанные с пропагандой национального единства и освобождения от наполеоновского гнета. В их искусстве также отразилась борьба против косности, изживших себя традиций 18 в.; в этом отношении они выступали как новаторы.



Филипп Отто Рунге. Автопортрет. 1802—1803 гг. Гамбург, Кунстхалле.

илл. 278



Филипп Отто Рунге. Мы втроем (автопортрет с женой и братом). 1805 г. Не сохранилось; прежде Гамбург, Кунстхалле.

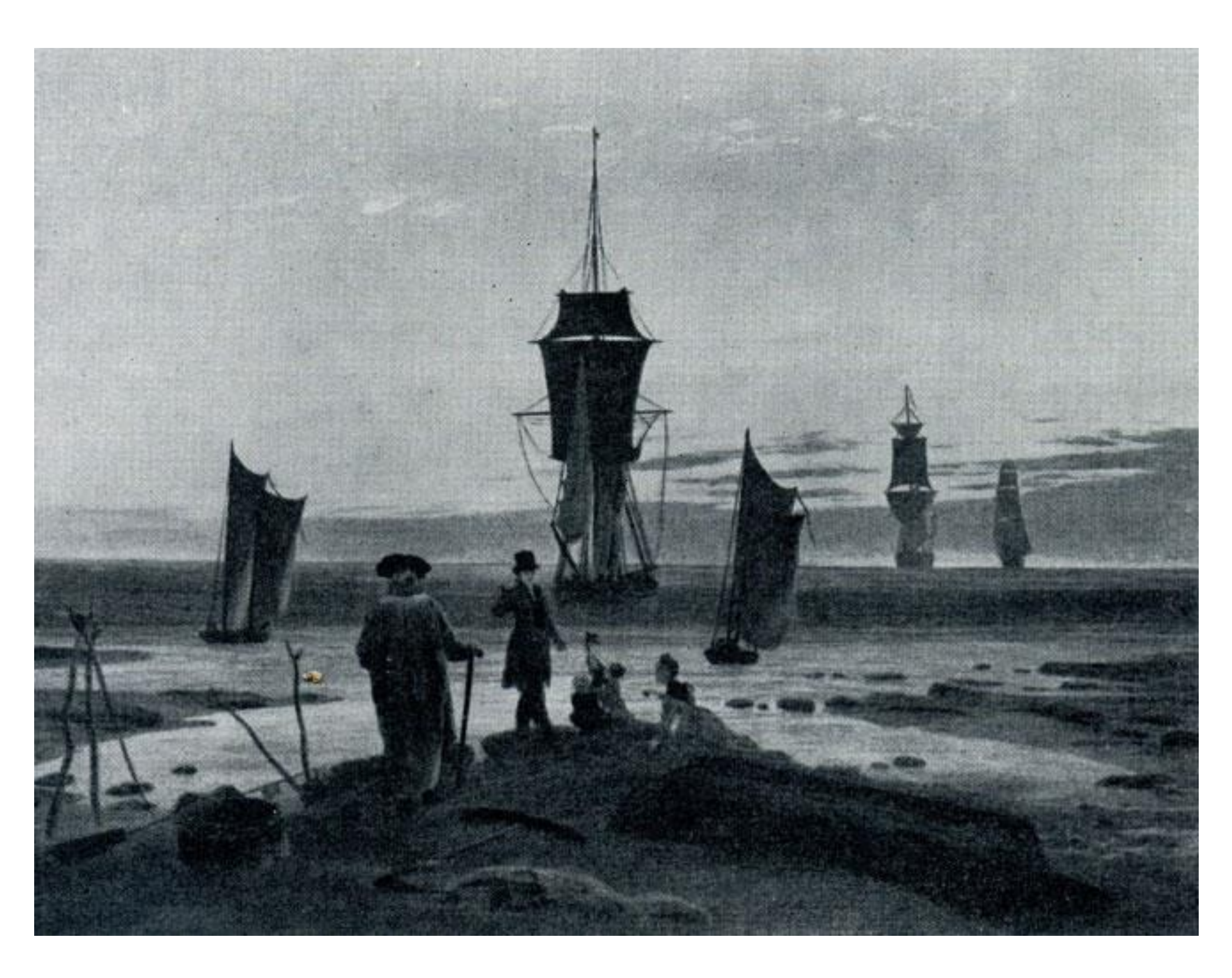
илл. 279

Филипп Отто Рунге (1777—1810) родился в Вольгасте (Мекленбург), учился в Копенгагенской, затем в Дрезденской Академии, где сблизился с кружком романтиков,

возглавляемым Тиком и Шлегелем, не разделяя, однако, до конца их мистических теорий, о чем свидетельствует его портретное творчество. Большая часть его жизни прошла в Гамбурге. На автопортрете (Гамбург, Кунстхалле) художник изобразил себя темноволосым, темноглазым юношей, серьезным, полным энергии, вдумчивым и волевым; это один из самых ярких в немецком искусстве образов художника-романтика. Портрет написан широкими мазками, выдержан в скупой красочной гамме, в нем подчеркнуты резкие контрасты светлого и темного. Портреты Рунге — лучшая часть его художественного наследия. В них поэтическое восприятие действительности сочетается с зоркостью аналитика, пристально всматривающегося в окружающий мир. В портрете «Мы втроем» (1805; картина не сохранилась) художник, представив себя с женой и братом, сумел передать глубокое духовное родство, раскрыть духовный мир этих задумчивых, погруженных в свои мысли людей, подметить их внутреннее беспокойство. В другой манере написан портрет родителей (1806; Гамбург, Кунстхалле). Строго и тревожно смотрят старики. Морщины их лиц резки, углы рта опущены вниз — выражая напряженность; и даже внуки, стоящие тут же, не по-детски серьезны и строги. Исполнение портрета сухое, жесткое по живописи. Более светлыми, солнечными красками выполнен портрет детей Хюльзенбек (1805; Гамбург, Кунстхалле). Применительно к этой картине уже можно говорить о пленэрных исканиях художника. Для Рунге типично, что на его полотнах почти все портретируемые изображены на фоне пейзажей, выполненных с большой тонкостью, тщательностью, передающих восхищение красотой родной природы.

Программным произведением Рунге из оставшегося незаконченным цикла «Четыре времени суток» (в котором художник мечтал о создании «фантастико-музыкальной поэмы»), явилось «Утро» (1808; Гамбург, Кунстхалле), где трактовка темы приобрела отчасти мистическую окраску. Без соответствующих объяснений понять замысел художника невозможно. Рунге оставил описания этого цикла в стихах и прозе. Наиболее значителен второй вариант «Утра», где центр композиции занимает стройная фигура молодой женщины —

утренней зари, а на переднем плане в траве изображен удивленный и радостный младенец — народившийся день. Несмотря на искренность чувства художника-поэта, мастерство рисунка и композиционных решений, аллегории Рунге производят впечатление вымученных, надуманных и искусственных. Поиски необычных цветовых гармоний, составленных из синевато-лиловых, розоватых, желтоватых тонов, еще более усиливают Это впечатление. Вопросам цвета он посвятил теоретический трактат «Цветовой круг или построение соотношений смешанных цветов», получивший высокую оценку Гёте, который сам разрабатывал теорию цвета. Важно отметить, что Рунге, как и французские романтики, считал, что каждая эпоха должна иметь свое искусство; он выступал против подражания и призывал к изучению природы.



Каспар Давид Фридрих. Возрасты. Ок. 1815 г. Лейпциг, Музей изобразительных искусств.

илл. 280 а



Каспар Давид Фридрих. Двое, созерцающие луну. 1819—1820 гг. Дрезден, Картинная галлерея.

илл. 280 б



Каспар Давид Фридрих. Женщина у окна. Ок. 1818 г. Берлин, Национальная галлерея.

илл. 281

Так же как и Рунге, был тесно связан с кружком писателей-романтиков Каспар Давид Фридрих (1774—1840). Он родился в маленьком городке Балтийского побережья Грейфсвальде, и суровые картины величавого моря навсегда запечатлелись в его памяти; учился в Копенгагенской Академии, затем обосновался в Дрездене. В своих пейзажах он стремился передать чувство преклонения перед величием и красотой природы, а также свои переживания, порой полные мрачного раздумья и пессимизма. В отличие от аллегорических построений Рунге Фридрих изображает картины реальной природы южной Германии и морского побережья. Излюбленным мотивом его являются пустынные скалистые громады, простирающиеся до горизонта. Их он пишет много раз в различное время дня, любуясь их плавными очертаниями и нежными переливами красок на каменных глыбах, освещенных заходящим либо восходящим солнцем. Таков «Горный пейзаж» (ГМИИ), в котором горы, написанные розовато-лиловыми тонами, утратили материальность и объем. Иногда среди голых скал художник помещает крест с распятием, выделяющимся на фоне багряного неба,— например, «Крест на горе» (1808, Дрезден, Галлерея),— и тогда пейзаж получает мистическое звучание. Большие идеи и чувства одухотворяют картины художника. В них находит отражение борьба немецкого народа против наполеоновского гнета, как, например, в картине «Могила Арминия» (1813; Гамбург, Кунстхалле), вдохновленной драмой Клейста. В то же время пейзажи Фридриха выражают то пессимистическое настроение, разочарованность, которые явились результатом растущей реакции, сковывающей творческие силы. Такое символическое значение приобретает пейзаж «Гибель «Надежды» во льдах» (1822, там же), в котором представлены безбрежные, необжитые ледяные просторы, суровая пустынная природа. В нем переданы и холод, и отчаяние, и пустота, и неотвратимый натиск вздыбленных льдин, из-под которых едва видна корма погибшего корабля. Символика присуща и другим произведениям Фридриха, например, картине «Возрасты» (ок. 1815; Лейпциг, Музей). Часто в пейзажах Фридриха присутствует человек — маленькая, заброшенная фигурка, еще более усиливающая чувство грусти

и одиночества: «Месса в готической руине» (1819; Берлин, Национальная галлерея), «Восход луны над морем» (1821; Эрмитаж), «Двое, созерцающие луну» (1819—1820; Дрезден, Галлерея). Чтобы усилить настроение созерцательности, художник в последнем из этих пейзажей изображает людей со спины, как будто предлагает нам любоваться открывающимся видом вместе с ними. Фридрих прибегает к этому приему и в поэтическом интерьере «Женщина у окна» (ок. 1818; Берлин, Национальная галлерея). Он стремится увлечь зрителя неведомыми далями, увести от прозы жизни. В этой связи очень характерно, что художник часто задний план делает светлым, а передний — темным. Таков, например, «Горный пейзаж» (Берлин, Национальная галлерея). В «Пейзаже с радугой» (1809; Веймар, Гос. художественное собрание) художник противопоставляет темные тона переднего плана светлым сияющим краскам заманчивых далей. Этот пейзаж с поэтическим изображением погожего летнего дня, с чистым прозрачным воздухом выделяется своим более радостным настроением. То же настроение ощутимо и в картине «Луга под Грейфсвальдом» (1820—1830; Гамбург, Кунстхалле), изображающей родину художника, небольшое селение, утонувшее в зелени деревьев. Такие картины Фридриха имеют много общего с наиболее светлыми поэтическими описаниями красот родной природы у поэтов и писателей — романтиков, как Уланд, Эихендорф, Тик. Творчество Фридриха высоко ценил и русский поэт-романтик Жуковский, способствовавший приобретению ряда его произведений, ныне хранящихся в музеях Москвы и Ленинграда.

В первом десятилетии 19 в. выступает и другая группа романтиков, так называемые назарейцы. В Вене в 1809 г. Овербек и Пфорр основали «Союз святого Луки», в 1810 г. они переселяются в Рим. Их переезд в Рим и совместные выступления были своего рода демонстрацией протеста против французских завоевателей, оказавшейся на деле совершенно бесплодной. К «Союзу св. Луки» присоединяются и другие художники: Корнелиус, Ю. Шнорр фон Карольсфельд, Вильгельм Шадов. В творчестве этих художников с очевидностью проявляются реакционные тенденции немецкого

романтизма. Стремясь уйти от ненавистной им действительности, назарейцы поставили своей целью возрождение религиозного монументального искусства в духе средневековья и еще близких средневековью мастеров раннего Возрождения. Подражательность кватрочентистам видна в росписях назарейцев, выполненных в доме прусского консула в Риме Бартольди (1816— 1817), посвященных библейским легендам об Иосифе (Овербек, Корнелиус, Фейт, В. Шадов). В следующем цикле росписей в Риме, заказанном маркизом Массимо для своей виллы (1817—1827), Овербек и Фюрих написали композицию на тему «Освобождения Иерусалима» Тассо, Шнорр фон Карольсфельд взялся за сюжеты из «Неистового Роланда» Ариосто, Корнелиус— «Божественной комедии» Данте.



Иоганн Фридрих Овербек. Продажа Иосифа в рабство. Роспись из дома Бартольди в Риме. 1816— 1817 гг. Берлин, Национальная галлерея.

илл. 284 а

Самым последовательным среди назарейцев в проведении своих принципов в искусстве был Иоганн Фридрих Овербек (1789—1869). Изгнанный из Венской Академии художеств за пренебрежение к академическим традициям, он переехал в 1810 г. в Рим, где прожил почти безвыездно всю жизнь. Овербек считал, что истинным искусством является лишь то, которое вытекает из религии, заимствует из нее содержание и облекается в соответствующие содержанию идеальные формы. Почти все картины Овербека написаны на религиозные сюжеты. В композиции «Въезд в Иерусалим» (1809—1824; церковь св. Марии в Любеке) он стремился сосредоточить внимание на передаче человеческих переживаний и чувств, с одинаковым старанием выписывал лица главных и второстепенных персонажей, не находя индивидуальных черт и характеров. Герои Овербека все похожи один на другого, ибо художник вслед за Ф. Шлегелем стремился «показать при всем разнообразии в выражениях детскую добродушную простоту, которую считал первоначальным состоянием человека». Формы фигур лишены лепки, резко очерчены линиями, воздушная среда отсутствует, действие развертывается в неглубоком пространстве на фоне условно написанного пейзажа. Овербек рисует большое количество эпизодов, мелочно выписывает все детали заднего плана яркими локальными красками. Еще сильнее заметна стилизация под старую фреску в росписях дома Бартольди («Продажа Иосифа в рабство», 1816—1817; с 1888—Берлин, Национальная галлерея) и виллы Массимо (1817—1827). Более позднее его произведение «Торжество религии в искусстве» (1840; Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт), воспроизводящее мотивы композиции фресок Рафаэля «Афинская школа» и «Диспута», эклектичное, безжизненное по краскам, подтверждает полный крах его стремлений в попытках создания высокого искусства.

От больших религиозных фресок и холстов, прославляющих католицизм, отличаются безыскусственные, тонкие по исполнению карандашные портреты Овербека: «Голова юноши в профиль» (Дрезден, Гравюрный кабинет), портрет молодого человека, автопортрет в берете (Любек), свидетельствующие о внимательном подходе художника к натуре в этих работах.

Когда Петер фон Корнелиус (1783—1867) присоединился к «Союзу св. Луки», его имя уже было прославлено иллюстрациями к «Фаусту» Гёте (1809—1811). В них, увлеченный появившейся в 1808 г. первой частью «Фауста», молодой Корнелиус обратился к традициям немецкой графики 16 в. Показанные Гёте иллюстрации встретили благожелательное отношение, но поэт дал художнику совет не увлекаться Дюрером и немецким средневековьем, а обратиться к изучению великих итальянцев Возрождения. Корнелиус последовал совету «олимпийца» и поехал в Рим. В доме Бартольди ему принадлежат фрески «Толкование Иосифом снов» и «Свидание Иосифа с братьями» (1815—1818; теперь в Берлинской Национальной галлерее), серьезные по замыслу, торжественные и сосредоточенные по общему настроению. Четкий, строгий рисунок составляет сильную сторону росписей, однако их отличают элементы холодной театральности и неубедительность цветового решения. Еще более сухой, плоскостный характер носят росписи виллы Массимо на сюжет «Божественной комедии» Данте.

Хотя назарейцы претендовали на выражение в своем искусстве душевных состояний и на создание больших новых ценностей, их холодная живопись была, по существу, тесно связана с академическими традициями, против которых они сначала выступали. В силу своей реакционной сущности назарейцы были вскоре признаны официальными кругами, наперебой приглашавшими ведущих мастеров «Союза св. Луки» для работы по преподаванию и руководству в академиях, для росписей церквей, королевских резиденций и музеев.

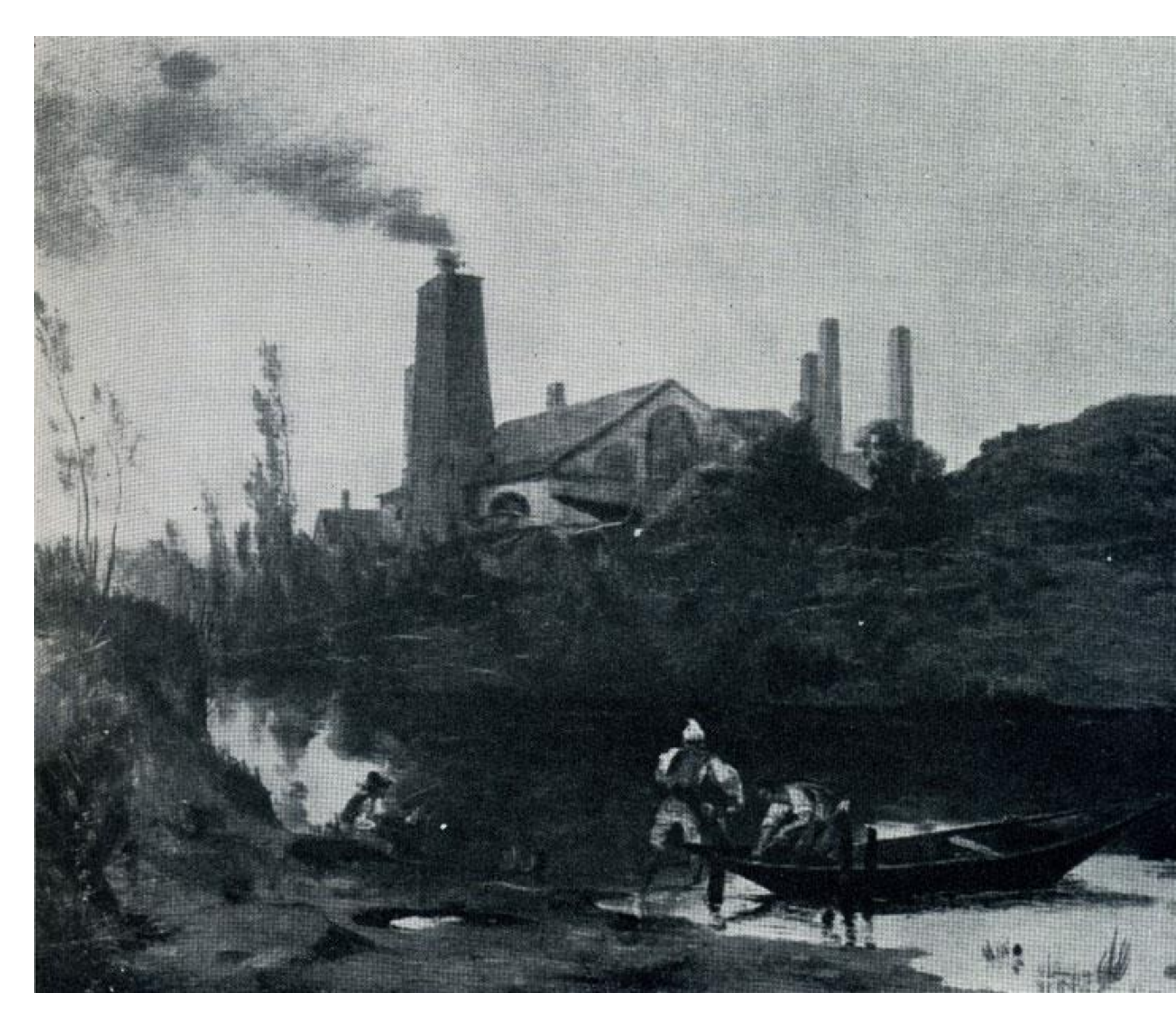
Так, по приглашению Людвига I Баварского, который стремился создать вокруг себя ореол славы и великолепия и нуждался в художнике «большого стиля», Корнелиус в 1819 г. переехал в Мюнхен для работы над росписями мюнхенской Глиптотеки (1820—1830). Здесь на темы античной мифологии он расписал «Зал богов», «Зал героев» и вестибюль. Эти огромные по размерам, многофигурные композиции эклектичны, надуманны. Исполненные по картонам художника главным образом его учениками, они неровны по мастерству и резки по беспокойному цветовому решению. По картонам Корнелиуса писали его ученики фрески лоджий Старой пинакотеки (1826—1840) и церковь св. Людовика (1829—1840) в Мюнхене. Незавершенными остались работы над картонами фресок для Берлинской королевской усыпальницы, в которых художник измельчил композиции введением большого количества орнаментальных мотивов. Среди рисунков картонов выделяются лишь «Апокалиптические всадники» (ок. 1843; Берлин, Национальная галлерея). Безудержный порыв скачущих по человеческим телам коней небесных мстителей выражен точным уверенным рисунком, однако и эта работа Корнелиуса лишена того глубокого социального смысла, который вкладывал в свое творение великий немецкий мастер 16 в. Дюрер. Корнелиус последовательно занимал пост директора Дюссельдорфской, Мюнхенской, а затем Берлинской Академий художеств.

Как и Корнелиус, официально признан был и Юлиус Шнорр фон Карольсфельд (1794—1872). Его ранняя работа «Св. Рох, раздающий милостыню» (1817; Лейпциг, Музей)— подражание старым немецким и итальянским мастерам. По поручению Людвига I Шнорр расписывал Мюнхенский дворец композициями на сюжеты «Песни о Нибелунгах» и эпизодами из жизни Карла Великого, Фридриха Барбароссы, Рудольфа Габсбургского (1827—1848). Его многочисленные рисунки «Библия в картинах» (изданные в 1860 г.), принесшие ему большую популярность,—шаблонны и сентиментальны.

Признанными академиками закончили свой творческий путь и другие искатели «истинного монументального христианского

искусства». Выступая с апологетикой королевской власти и католической церкви, они нашли признание монархических правительств и отдали свое творчество на службу открытой политической и церковной реакции. Резкой критике подвергал назарейцев в своем обзоре европейского искусства 19 в. В. В. Стасов: «Они вышли все подражателями и маньеристами, несовершенными по художественным своим средствам и еще более несовершенными по коренному духу своему. Все равно, к чему ни направлялись их усилия: к грандиозному ли, как у Корнелиуса и Каульбаха, или приторно-сентиментальному и старообрядческому, как у Овербека...» (*В. Стасов, Избранное, т. I, М.-Л., «Искусство», 1950, стр. 435.*).

Какова бы ни была разница между романтизмом Рунге и Фридриха, с одной стороны, и романтизмом назарейцев — с другой, им обоим (в отличие от французского прогрессивного романтизма) была присуща идилличность, сосредоточенность на своих переживаниях, что делало, в общем, их искусство отрешенным от проблем общественной жизни. Пассивное отношение к жизни, уход от социальных проблем характерен и для раннего реализма берлинской школы. Эта тенденция очень ясно ощутима в творчестве Георга Фридриха Керстинга (1785—1847), мастера интерьеров, лучшие произведения которого обращены к поэтизации окружающего мира, людей среднего достатка, не чуждых труду. Такова его «Вышивальщица» (1812; Веймар, Гос. художественное собрание), сидящая в светлой комнатке, на стене которой, украшенный цветами, висит портрет Каспара Давида Фридриха.



Карл Блехен. Железопрокатный завод близ Нейштадт-Эберсвальде. 1830-е гг. Берлин, Национальная галлерея.

илл. 285

Стремление передать непосредственное ощущение природы оживляет искусство приверженца классического пейзажа Карла Роттмана (1797—1850), стремившегося сочетать пейзаж с темами античности. Оно вытесняет романтические устремления и становится основополагающим в искусстве Карла Блехена (1798— 1840). Прожив короткую жизнь,

полную напряженного труда, этот одинокий, непризнанный в свое время человек оказался настоящим реформатором немецкого пейзажа. Его ранние пейзажи овеяны романтизмом, но уже с конца 20-х гг., со времени поездки в Италию, характер его пейзажей решительно меняется. Он обращается непосредственно к натуре, изучает пленэр и пишет множество этюдов, отличающихся острым чувством восприятия действительности. Мотивы наиболее Значительных своих произведений он находит в родных краях, на окраине Берлина, в вересковых степях Бранденбурга. Такие его пейзажи, хранящиеся в Берлинской Национальной галлерее, как «Вид на сады и крыши» (1830), «Железопрокатный завод близ Нейштадт-Эберсвальде» (10-е гг.), кстати, первый индустриальный нейзаж в немецкой живописи,— отличаются живой и непредвзятой трактовкой видимого мира. Творчество Блехена не только открывает новую страницу в истории немецкого пейзажа, но и является выражением того общественного подъема, который переживает немецкое общество во время революционных выступлений 30-х гг. в граничащих с Германией странах и который охватывает все области культуры и литературы, сказываясь в преодолении романтических тенденций и в переходе к реализму,— путь, наиболее ярко пройденный в поэзии Г. Гейне.

На первых порах реалистические устремления проявляются по-разному, подчас переплетаясь с самыми разнообразными тенденциями. Они отличают лучшие творения Карла Бегаса (1794—1854), прошедшего сложный путь развития, но оставшегося верным жизненным наблюдениям в портрете. Уже в раннем автопортрете (ок. 1820; Берлин, Национальная галлерея) художник предстает вдумчивым мастером, внимательно изучающим натуру. Теплотой и живостью отличается «Автопортрет с другом юности Вейером» (Кельн, музей Вальраф-Рихарц), на котором изображены два юноши-подростка с одухотворенными лицами, привлекающими своим сдержанным внутренним горением. В этом свободно написанном двойном портрете Бегас создал глубоко поэтичные, проникновенные образы одаренных молодых людей своей эпохи. Однако в портрете Торвальдсена

(Эрмитаж) заметны черты стилизации под немецкую живопись 16 в.; лицо скульптора с холодными серо-голубыми глазами прекрасно нарисовано, но написано жестко и сухо. Более лиричны и задушевны портреты родных: Вильгельмины Бегас (1828; Берлин, Национальная галлерея), мечтательной и чуть сентиментальной; большой групповой портрет семьи художника (1821; Кельн, музей Вальраф-Рихарц)— его родителей, братьев и сестер. Себя художник изобразил здесь же, справа, у края полотна, с записной книжечкой в руке. Нежная дружба соединяет всех членов этой небогатой трудолюбивой семьи. Однако при всей теплоте изображения в отдельных фигурах есть некоторая скованность в движениях, а в целом ощутим налет любования мелкобюргерским благополучием. В работах Бегаса 30—40-х гг. еще сильнее по сравнению с работами 20-х гг. проявились черты сентиментализма и мелочность трактовки.

В этом же ряду можно рассматривать искусство Франца Крюгера (1797— 1857), в известной мере предвосхитившего своими документально точными произведениями немецкий реализм второй половины 19 в. Крюгер много работал в России. Первоначально он стал известен как искусный художник-анималист, изображавший лошадей и собак, затем как портретист всадников. Став любимым живописцем двора, он получил заказ от русского царя Николая I на картину «Парад на площади Оперного театра» (1839; Берлин, Национальная галлерея). В решение этой, казалось бы, казенной, официальной задачи Крюгер внес некоторую жизненность. Оттеснив сам парад на второй план, он поместил в правой части полотна на переднем плане толпу зрителей, «весь Берлин» с его знаменитостями. Здесь можно увидеть художника Шадова, архитектора Шинкеля, скульптора Рауха и других жителей Берлина, вплоть до мальчишки-сапожника. Все они очень естественны, шутят, разговаривают, толкаются. Каждый персонаж выписан со всей тщательностью, но многочисленные, как бы отточенные детали несколько затрудняют восприятие композиции в целом. Эту работу подробно анализировал в своей единственной критической статье А. Г. Венецианов, с удовлетворением отмечавший, что

на картине Крюгера «дети точно так же дразнят собак, как у нас в Петербурге», что кучер «с седыми усами и в треугольной шляпе заснул точно так же, как спят кучера у подъездов Зимнего дворца»; Венецианов также оценил умение немецкого художника разместить персонажей. Вслед за этой картиной, имевшей шумный успех, последовали и другие, включающие множество портретных зарисовок. Официально документирующая цель этих работ очевидна: они одновременно исполняли роль теперешней фотографии и откровенно прославляли власть имущих.

В произведениях Крюгера, так же как и в творчестве Керстинга и других, уже ясно выявлялись черты искусства, которое стало известно в Германии под названием искусства «бидермейера» («бидермейер»—понятие, обозначающее филистера, заимствованное из литературы). Это реалистическое искусство, окрашенное романтическими настроениями, утверждало быт и духовный мир среднего обывателя с узким кругом небольших мыслей, чувств и добродетелей и находило отклик главным образом в широких кругах средней буржуазии.

Художниками бидермейера было создано немало превосходных портретов. Здесь следует упомянуть о творчестве Фердинанда Райски (1806—1890), оцененного много позднее. Райски писал людей своей среды правдиво и объективно: портреты Хаубольда Эинзиделя (1855; Берлин, Национальная галлерея), Макса фон Фабриса (1860; Кельн, музей Вальраф-Рихарц). Широкой живописью отличаются его охотничьи картины («Дикие свиньи», ок. 1861; не сохранилась).

Немецкое искусство рассматриваемого времени стремится найти черты идиллической привлекательности в мирке маленького человека. Эти тенденции связаны с поисками конкретного, непосредственно исходящего от жизни национального начала, с утверждением характерных особенностей быта, родного пейзажа, фольклора.

Наиболее видными художниками, работавшими в этом направлении, были Людвиг Рихтер, Мориц Швинд и Карл Шпицвег. Национально-исторические темы вдохновляли Альфреда Ретеля.



Людвиг Рихтер. Переправа у Шреккенштейна. 1837 г. Дрезден, Картинная галлерея.

илл. 284 б

Людвиг Рихтер (1803—1884) начал работать как пейзажист в Италии, в Альбанских и Сабинских горах, пытаясь в линейных рисунках четкого контура создать образ как бы идеальной страны. Переворот в его творчестве произошел после возвращения на родину, в связи с поездкой по Эльбе. «Зачем

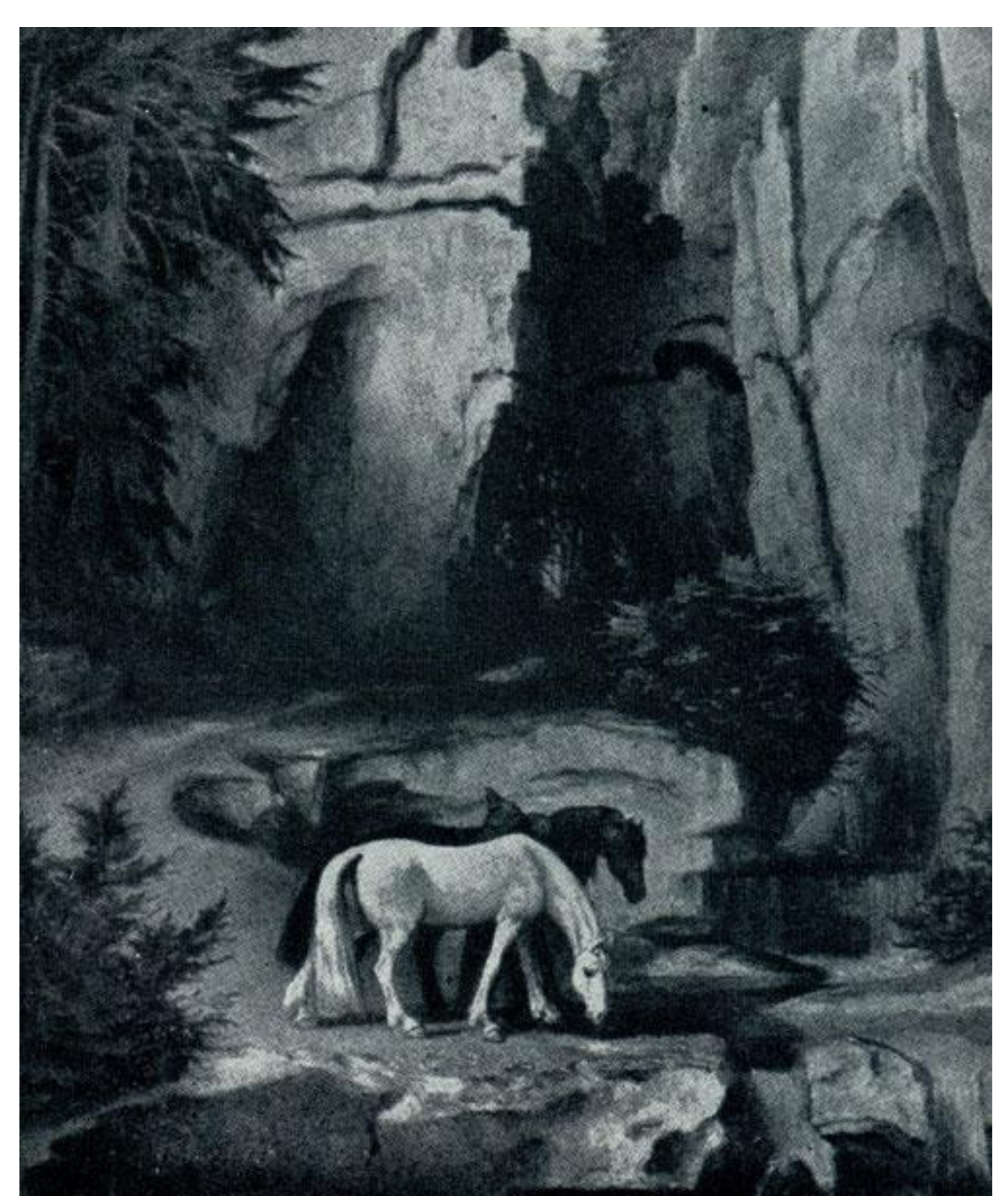
ты ищешь вдали то, что ты можешь получить и здесь, рядом с собой. Учись лишь схватить эту красоту в ее своеобразии»,— восклицает он в своем дневнике. «Переправа у Шреккенштейна» (1837, Дрезден, Галлерея) была одним из первых его произведений, выражавших поэтическое восприятие художником родной природы. В этой картине все радостно-благообразно: и чинно сидящие в лодке люди, и стоящий юноша, созерцающий романтический пейзаж, и спокойная вода, и лучезарные горы. Идилличность Рихтера, несколько нарочитая, сентиментальная, становится искреннее и убедительнее там, где он ближе к жизни. Рихтер очень любит включать в свои композиции фигурки детей («Свадебное шествие весной», 1847; Дрезден, Галлерея). Он выступал и как рисовальщик и как гравер. Графическое наследие его очень велико — около трех тысяч рисунков и гравюр. Им выполнено огромное число иллюстраций (между прочим, к «Герману и Доротее» Гёте и к «Песне о колоколе» Шиллера). Иногда это программное «искусство для всех» снижается из-за своей несколько примитивной, добродетельной поучительности и непритязательности до очень ограниченного кругозора тех, к кому художник обращается. И тем не менее там, где он исходит из жизненных наблюдений, он создает рисунки, полные человечности и сердечного тепла. В рисунке «Продавщица сыра» (Дрезден, Гравюрный кабинет) Рихтер изображает старую базарную торговку, отвешивающую сыр молодой женщине с ребенком на руках. Тут же девочка считает мелочь, два карапуза держат один — большую краюху хлеба, другой — кружку. Дальше видны старик с трубкой, собака, кривые улицы старого провинциального городка. «Мое гнездо — самое лучшее»,— гласит надпись под одним ид рисунков Рихтера.

Мориц фон Швинд (1804—1871) по преимуществу сказочник. Его творчество глубокими нитями связано с фольклором; весь мир немецких сказок оживает

в его картинах в тесной связи с пейзажем, своеобразным, характерным и в то же время опоэтизированным. Уроженец Вены, работавший больше всего в Баварии, а именно в

Мюнхене, Швинд сохранил легкую жизнерадостность венца. Представитель позднего бидермейера, Швинд, разумеется, меньше всего был способен к созданию монументальных росписей, которым, однако, в течение всей своей жизни отдавал много сил (роспись венской оперы —1863—1867 и др.).

Эти росписи, так же как и его большие акварели, написанные на темы сказок, имеют нередко вид увеличенных иллюстраций («Сказка о семи воронах», 1857—1858, Веймар, Государственное художественное собрание; «Мелузина», 1868— 1870, Вена, Галлерея 19 и 20 вв.).



Мориц фон Швинд. Отшельник, ведущий коней на водопой.
1860-е гг. Мюнхен, галлерея Шак.

илл. 286 б

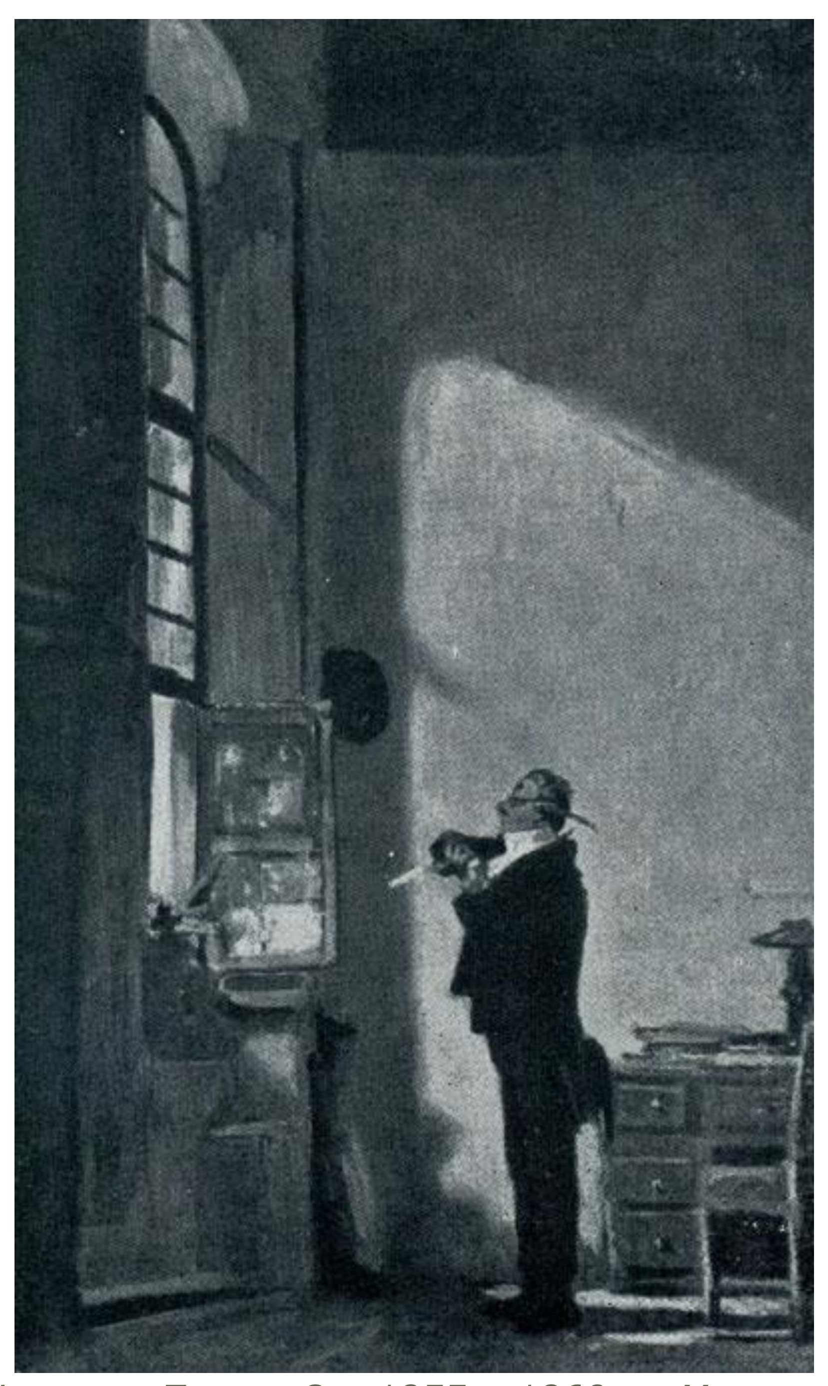


Морицфон Швинд. Утренний час. 1858 г. Мюнхен, галлерея Шак.

илл. 287

В исторической перспективе наиболее ценной частью наследия Швинда оказались небольшие станковые картины, где полнее всего выразилась его задушевность, любовь к жизни, родной природе и поэтическое их восприятие. К этим работам надо отнести из ранних картин многофигурную композицию по одноименной балладе Гёте «Свадебная поездка рыцаря Курта» (1835—1840; не сохранилась). Серийность эпизодов рассказа здесь заменена

многоплановостью повествования, показывающего последовательные столкновения рыцаря с недругами, кредиторами, любовницами и другими персонажами, с которыми его сводили приключения. Одной из характернейших и удачных картин является «Свадебное путешествие» (1862; Мюнхен, галлерея Шак). Экипаж, готовый к отправлению, стоит у дверей гостиницы, которую покидают молодые супруги. Трактирщик почтительно провожает путешественников; все это происходит на фоне старого средненемецкого города с кривыми мощеными улицами, большими старыми липами и синими горами на горизонте. Жизнь кажется художнику исполненной счастья, радости, и он старается удержать и воспеть ее во всех деталях. Еще в большей мере это справедливо в отношении его картины «Утренний час» (1858; Мюнхен, галлерея Шак), полной лирической созерцательности. Поэтическим чувством проникнут и его пейзаж «Отшельник, ведущий коней на водопой» (60-е гг.; Мюнхен, галлерея Шак). Швинд вполне сознательно стремился к утверждению национального искусства. «Живя и работая в Мюнхене,— пишет Швинд,— я понял, что только то, что волнует душу, составляет истинное призвание всякого, в ком вообще есть призвание. В решительном увлечении и подчинении ему заключается искусство... Всякий художник непременно собьется с пути, если забудет родной язык...».



Карл Шпицвег. Писец. Ок. 1855— 1860 гг. Мюнхен, Новая пинакотека.

илл. 286 а

Если в творчестве Швинда юмор проглядывает лишь иногда, то им в основном окрашено творчество Карла Шпицвега (1808—1885). По своей жизни уединенного чудака-

отшельника и даже по своей внешности Шпицвег напоминал своих героев, над которыми добродушно подсмеивался, оставаясь в то же время увлеченным их ограниченным мирком обывателя-филистера. Небольшие картинки Шпицвега — очень добротная живопись по тональной целостности, гармоническому цвету, пастозной — сильной и выразительной — фактуре. Шпицвег изображает город чудаков-обывателей до ощутимости наглядно, со всем обилием бытовых подробностей. Он смеется беззлобно; он увлечен и увлекает зрителя отрешенностью от больших забот, хотя ясно видит и показывает ограниченность своих героев — маленьких людей провинции — почтальонов, писцов и «ипохондриков», поливающих на балконе розы. В своей ранней картине «Бедный поэт» (1839; Берлин, Национальная галлерея) он изображает чердачную мансарду, заваленную книгами. Лежа на матраце в колпаке, защищаясь от протекающей крыши красным зонтиком, поэт в очках читает рукопись, скандируя стопы написанного на стене размера. Основные качества живописи Шпицвега наглядно проявляются и в этой работе.

Сам Шпицвег был прогрессивным человеком. Он принимал участие в вооруженном восстании 1848 г., был одним из художников юмористических журналов (в частности, «Флигенде Блеттер», возникшего в 1846 г.). В одном из рисунков Шпицвег высмеивает мелкобуржуазных обывателей в их комической «революционности»; «борец» добровольческого корпуса изображен пришедшим в окопы с двумя огромными подушками на том основании, что он «может не хуже всякого другого переносить все лишения, но только не в отношении сна...». «Впрочем, это ведь излишне... мартовские достижения гарантированы, и нельзя от нас требовать, чтобы мы бодрствовали, пока их не осуществят...». Изображая «филистеров»-обывателей, Шпицвег высмеивает их, но лишь очень добродушно, притом поэтизируя этот ограниченный сонный мирок, лишенный больших мыслей и страстей; он сам им увлечен.



Альфред Ретель. Въезд Карла Великого в Павию. Фреска ратуши в Аахене. Фрагмент. 1840—1851 гг.

илл. 290 а

В отличие от этих художников Альфред Ретель поднимался до эпического и драматического восприятия действительности. Но, начав с пафоса романтической героики, Ретель к концу своей короткой жизни приходит к пессимизму. Альфред Ретель (1816—1859) учился у В. Шадова в Дюссельдорфской

Академии. В 1840—1851 гг. он создает фрески в ратуше Аахена на темы из истории Карла Великого. Обращение к темам национальной истории не случайно для художника. Об этом свидетельствуют и его иллюстрации к народным легендам и песням. Во фресках Аахенской ратуши Ретель проявил талант монументалиста. Чувство ритма, динамика фигур и групп, подчиненных основному замыслу, в котором архитектоника масс и эмоциональное содержание органически сливаются в едином впечатлении, заставляют отнести эти произведения к лучшим созданиям немецкого искусства середины века. Как пример можно указать на фреску 1847 г., изображающую Оттона III, спускающегося в склеп, где похоронен Карл Великий; наклоняющимся фигурам, сходящим по ступенькам среди камней, противопоставлена величественная фигура восседающего на троне покойного императора с полузакрытым лицом; ритмически организованные силуэты энергично вписаны в плоскость фрески. Талант Ретеля-монументалиста проявился и в серии больших, слегка подкрашенных акварелью картонов-рисунков: «Переход Ганнибала через Альпы» (1842—1844; Дрезден, Гравюрный кабинет). Стремление к обобщенным монументальным формам можно наблюдать и в его иллюстрациях к народным песням и сказаниям (иллюстрации к древнегерманскому эпосу о смерти Нибелунгов, 1840); их также легко можно представить в качестве стенной росписи.

Большой интерес представляет графическая сюита Ретеля «Пляска смерти», традиционная тема которой имела глубокие корни в немецком искусстве (достаточно напомнить «Пляску смерти» Гольбейна, безусловно, вдохновившую Ретеля). Две большие гравюры на дереве (*Ретель не сам гравировал свои композиции, их выполняли Штейнбрехер, Бюркнер н другие граверы.*): «Смерть-убийца» и «Смерть-друг», над рисунками к которым Ретель работал с 1847 по 1851 г., стали подлинно народными в Германии — так широко они вошли в быт. Первая из них была навеяна сообщениями об эпидемии холеры. Смерть в виде скелета, одетого монахом, играя на скрипке, входит в зал, где танцевали; падают умирающие, оставшиеся в живых убегают, теснясь в дверях, с ужасом оглядываясь на страшную гостью.

Ретель передает все объемно, с резкой определенностью, приближающей его к Гольбейну. В гравюре «Смерть-друг» художник переносит зрителя на церковную колокольню; старый звонарь умер — уснул в своем кресле, и смерть, взяв в руки веревку, звонит в колокол. Здесь смерть — освобождение.



Альфред Ретель. Смерть-победитель. Гравюра на дереве из цикла «Еще одна пляска смерти». 1849 г.

илл. 291

Особое значение имела его другая сюита—«Еще одна пляска смерти» (1849), посвященная событиям вооруженной борьбы

1848 г. Сюита вызвана глубоким разочарованием художника, и по существу, направлена против революции. Считая борьбу безнадежной, Ретель как бы объявлял обманщиками тех, кто призывал к восстанию обездоленных и эксплуатируемых. В этом убеждаешься, рассматривая серию лист за листом: смерть в плаще на коне появляется среди народа, она взвешивает на весах, к восторгу толпы, корону и трубку, передает восставшим меч правосудия; она держит знамя восстания, с вызывающей храбростью возвышаясь на баррикаде; картечь сметает атлетических повстанцев-пролетариев; наконец, довольная жертвами, она уезжает на своем апокалиптическом коне среди павших, раненых, плачущих, оглядываясь на орудия и стоящих возле них безликих солдат. Душевное заболевание прервало творчество, а затем и жизнь Альфреда Ретеля.

В 40-х гг. в искусстве Германии возникло и другое направление. В Дюссельдорфской Академии среди молодых художников, вопреки руководству В. Шадова, стала развиваться жанровая живопись критического направления. Не поднявшись до высокого художественного уровня, живописцы этого направления, однако, ставили своей задачей будить общественную мысль.

Карл Хюбнер (1814—1879) стал учеником В. Шадова в 1831 г. Под впечатлением трагического восстания ткачей 1844 г. он написал «морализирующую» жанровую картину «Силезские ткачи» (1844), сразу получившую широкий отклик у зрителей. В статье о быстром развитии коммунизма в Германии, напечатанной в Англии в журнале «Новый моральный путь», говоря о работе Хюбнера, Энгельс подробно описывает сцену, фигуру за фигурой, и указывает, что картина сделала гораздо больше для социальной агитации, чем «сотня памфлетов». Хюбнер создает и другие произведения социально-критического содержания.



Вильгельм Иозеф Хейне. Бого служение в тюремной церкви. 1837 г. Лейпциг, Музей изобразительных искусств.

илл. 290 б

К жанристам критического реализма относится Вильгельм Иозеф Хейне (1813— 1839). Его картина «Богослужение в тюремной церкви» (1837, Лейпциг, Музей) связана с трагическим эпизодом революционного движения. В 1836 г. было полицией раскрыто Общество прав человека, одним из организаторов которого был пастор Вейдиг. Он был арестован и в тюрьме покончил с собой. Событие это вызвало волнения, а картина привлекла внимание к личности погибшего.

Учеником Дюссельдорфской Академии был Иоганн Петер Хазенклевер (1810— 1853), участник революции 1848 г.,

одним из первых создавший картину на тему борьбы рабочего класса за свои права—«Рабочие и магистрат» (1849; Мюнстер, Музей). Хазенклевер в 1848 г. был организатором общества «Этюдник» («Mal-kasten»). Общество просуществовало много десятилетий; в его состав вошел ряд художников, сочувствовавших народу и революции (часть из них входила в Союз коммунистов и в 1848 г. принимала участие в вооруженной борьбе).

К «Этюднику» примыкал Карл Лессинг (1808—1880). Из произведений Лес-синга особенно выделяется его серия больших композиций, посвященных Яну Гусу. Эти картины стояли в центре общественного внимания и критики и пробуждали революционные чувства зрителя; недаром Энгельс называет Лессинга «нашим лучшим художником в области исторической живописи». В качестве деятелей исторических событий художник изображает людей из народа; своим картинам, композицию которых он строит еще по рецептам своих учителей, Лессинг пытается придать силу непосредственного впечатления; утверждается новый метод живописной реализации таких замыслов: после композиционного решения эскиза идет длительный процесс собирания этюдного материала.



Людвиг Кнаус. Вынос тела в гессенской деревне. 1871 г.

илл. 297а

Среди участников «Этюдника» был и ученик Дюссельдорфской Академии Людвиг Кнаус (1829—1910). В 1852—1860 гг. он работает в Париже и затем в Берлине, но

всю жизнь остается верен дюссельдорфским традициям. В 60—70-х гг. Кнаус становится одним из самых известных художников Германии, несмотря на то, что его живопись никогда не поднималась до большой пластической силы. Получая медали и отличия на международных выставках, он был почетным членом почти всех европейских академий, в том числе и Петербургской. Тенденция к чувствительному поучению, анекдотической занимательности, наличие сентиментальности оправдываются у него порой подлинной душевной теплотой и сочувствием к простым людям города и деревни («Вынос тела в гессенской деревне», 1871). У него нередко появляется нарочитая идилличность; когда он видит и показывает отрицательные явления, он и тогда слишком легко заменяет протест и негодование добродушной насмешкой. За восьмилетнюю работу в Париже художник приобрел навыки профессионального мастерства, и им отличаются его жанровые, повествовательные картины. Кнаус любил изображать детей, не скрывая порой вредного влияния на них социальной среды («Деревенский принц», Берлин, Национальная галлерея; «Первый барыш», 1878, Эрмитаж). Из работ Кнауса, в которых его реализм принимает характер критического осмысления быта, можно отметить картину «Его высочество путешествует» (1867; частное собрание), где надменный черствый властитель со своими адъютантами разоблачен с большой откровенностью; он проходит мимо толпы жителей местечка, собравшейся почтить высокое лицо, не удостаивая ее даже взгляда. Еще убедительнее небольшая картинка, изображающая старика просителя в прихожей, ожидающего приема со словами: «Я могу и подождать» (70-е гг., Мюнхен, Новая пинакотека). Забитость этого «маленького человека» показана с большой правдивостью и теплотой. Нельзя не видеть некоторой близости Кнауса в этих картинах к нашим передвижникам.

Представителем дюссельдорфской школы был и Беньямин Вотье (1829— 1898). Лучшие картины Вотье относятся к 60—70-м гг. Правда, в них нет острообличающего момента, как это было в картинах членов «Этюдника». Вотье склонен приукрасить своих персонажей, показать здоровую, иногда

праздничную и нарядную сторону крестьянского быта; а иногда он бывает сентиментально сладок, и тем не менее в ряде картин он не просто наблюдателен и правдив, но содержателен, полностью владея средствами своего повествовательного живописного языка: «Крестьяне, играющие в карты» (1862; Лейпциг, Музей), «Поминки» (1865; Кельн, музей Вальраф-Рихарц), «Первый урок танца» (1868; Берлин, Национальная галлерея), «Коварство» (1884; Гамбург, Кунстхалле).



Беньямин Вотье. Коварство. 1884 г. Гамбург, Кунстхалле.

илл. 297 б

На примере творчества Кнауса и Вотье видно, что жанровая живопись, в которой к середине 19 в. сложились зачатки критического реализма, в последующие годы ослабела в своей социальной направленности. В творчестве этих художников повествовательность нередко снижалась до анекдотической

занимательности, а морализирующая подоснова часто не шла дальше сентиментальности.

Наряду с развитием жанризма в немецком искусстве второй половины века продолжала существовать и историческая живопись, приобретшая помпезный характер в творчестве Вильгельма Каульбаха (1805—1874). В 1847—1865 гг. в Новом музее в Берлине он написал шесть огромных претенциозных композиций: «Вавилонская башня», «Величие Греции», «Разрушение Иерусалима», «Битва с гуннами», «Крестовые походы», «Возрождение» (с изображением Лютера в центральной части композиции). Сотни фигур в театрально-патетических позах должны были поразить и подавить зрителя. Однако все композиции остаются холодными, надуманными, неубедительными, несмотря на их «динамику», на якобы научную историческую основу, сводящуюся к мелочной передаче костюмов эпохи. Не помогает и чисто внешнее мастерство. Большую популярность приобрели иллюстрации Каульбаха к произведениям Шекспира, Шиллера и Гёте; наиболее занимательными являются рисунки к гётевскому «Рейнеке-Лису» (1845—1846), в свое время восхитившие Стасова своим «живым изображением».

Линию театрализованного историзма в немецком искусстве продолжал Карл Пилоти (1826—1886), хотя он противопоставлял себя и Корнелиусу и Каульбаху. Под влиянием французских и главным образом бельгийских художников исторической живописи он стремится придать своим театрализованным историческим сценам живописный эффект; но эффекты эти были крайне внешними: его картины наполняют шелка, бархаты, мантии, резная мебель, оружие и другие аксессуары. Исторические полотна Пилоти не могли выразить дух эпохи, глубокую мысль или чувство. Несмотря на огромные размеры и на сюжеты, рассчитанные на то, чтобы поразить воображение зрителей, почти все они скоро были забыты, как ни громок был их успех при жизни автора. Наиболее популярной картиной из его работ оказалась композиция «Сени перед трупом Валленштейна» (1855; Мюнхен, Новая пинакотека). И, быть может, прав Стасов,

выделявший среди работ Пилоти его первую жанровую картину, изображавшую кормилицу, пришедшую вместе с воспитываемыми ею барчуками навестить своего собственного хилого ребенка, отданного беднякам. В ней было и чувство и наблюдение жизни. Пилоти был очень толковым академическим преподавателем. Целый ряд его учеников приобрели позднее известность: Ленбах и Лейбль в Германии, Дефреггер в Австрии, Брандт в Польше, Бенцур и Синеи-Мерше в Венгрии.

Помимо морализирующей жанровой живописи и помпезных исторических композиций в середине 19 в. в Германии начало утверждать себя новое направление в реализме. Его ярким представителем был Менцель, чье творчество не ограничилось чисто внешней документальностью и протокольной точностью искусства Крюгера и выросло в большое, образное, подлинно реалистическое искусство.

Адольф Менцель (1815—1905) родился в Бреслау (ныне Вроцлав), умер в Берлине. Вся его долгая жизнь была наполнена упорнейшим, настойчивым и терпеливым трудом. Но эта настойчивость соединялась в его лице с огромным темпераментом художника, способного понимать, переживать и живо воспроизводить широчайший круг самых разнообразных явлений; Менцель, кроме того, был одарен творческой фантазией, которая замечательным образом сочеталась у него с исключительной, почти беспримерной добросовестностью документации.

В 1833—1834 гг. Менцель создает свое первое самостоятельное графическое произведение — тетрадь литографских рисунков пером к стихам Гёте «Жизненный путь художника». Классическую поэму с мифологическими персонажами Менцель переработал в форме реалистической новеллы. Художник в этой непритязательной серии, нарисованной просто и ясно, проявил не только незаурядную реалистическую наблюдательность и остроумие, но вложил немало подлинного чувства, немало собственного горького опыта. Эти литографии сразу сделали Менцеля известным. Его

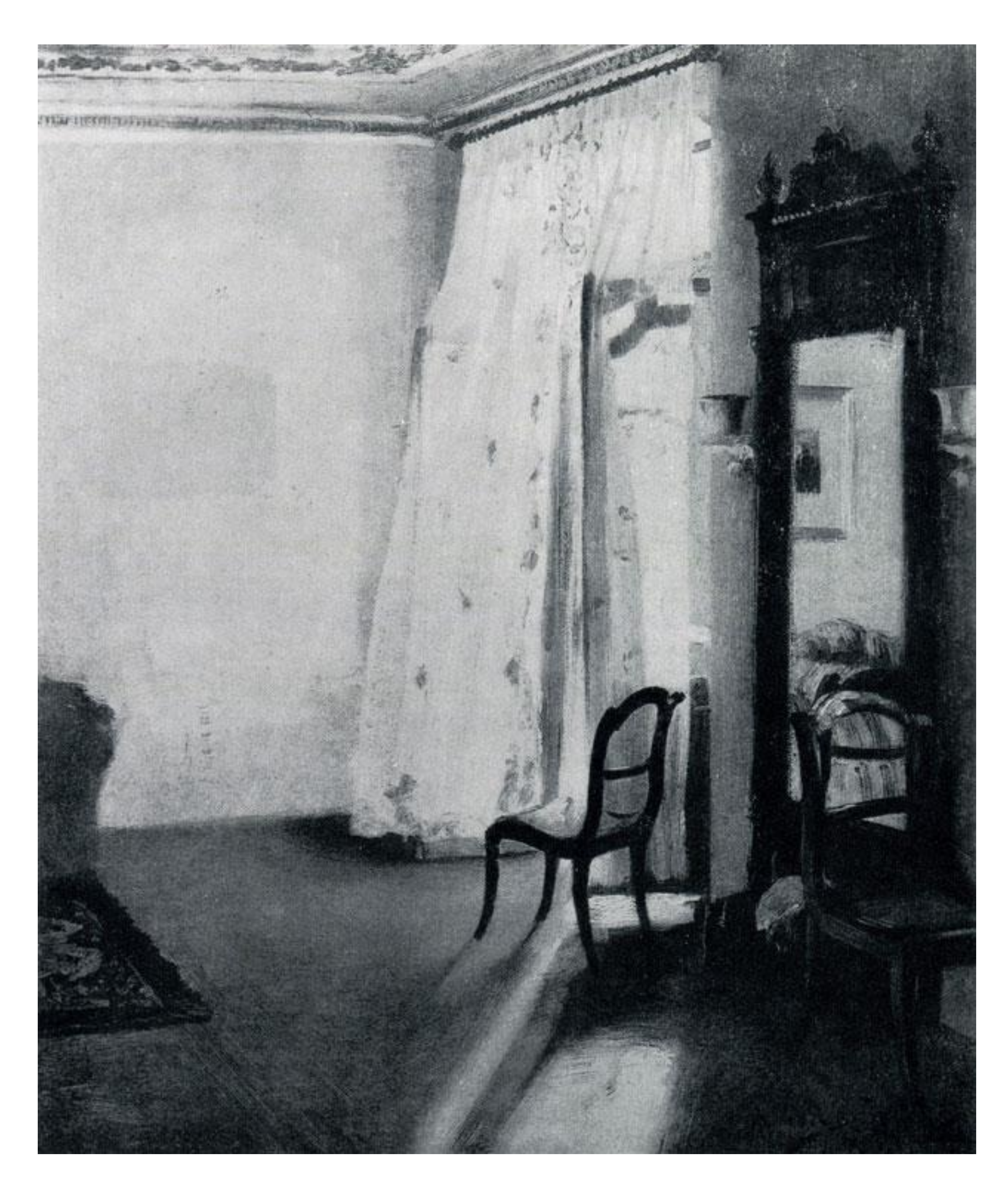
принимают в Общество молодых немецких художников. Следующий цикл, над которым работает Менцель,— это «Достопримечательности бранденбургско-прусской истории» (1834—1836).

Большой успех имел и новый большой графический труд Менцеля — иллюстрации (400 рисунков пером для деревянной гравюры) «История Фридриха Великого» Ф. Куглера (1840). Эта работа стала крупным событием не только в творчестве Менцеля, но и вообще в немецком искусстве. Для того чтобы осуществить Этот обширный труд, Менцель проделал огромную работу, досконально ознакомился с эпохой, с тем, как выглядели люди изображаемой среды и, разумеется, в первую очередь центральная фигура — Фридрих II Прусский. Правда, Фридрих II Менцеля, несмотря на сугубую документальность,— идеализированный Фридрих. Художник проходит мимо династического себялюбия, деспотизма, коварства, черствости, вероломства, он прощает своему «старому Фрицу» все за дело возвеличения Пруссии. Такой трактовкой образа Менцель становится в своем творчестве на сторону прославления Пруссии как надежды объединения будущей «великой Германии». В то же время в этой исторической эпопее Менцель изобразил и прусского солдата, руками и кровью которого добывались победы.

В 40—50-х гг. художник занят огромным циклом иллюстраций к «Литературным трудам Фридриха II». Попутно из обширнейших подготовительных работ к этому изданию выросли том литографий «Обмундирование армии Фридриха Великого» и портретные альбомы Фридриха и его современников. В свою работу

Менцель внес много таланта и изобретательности; он с неопровержимой силой утвердил возможность реалистической трактовки исторических тем. В то же время он сблизил батальный вид искусства с жанровым, правдиво изображая бытовую сторону войны, героизм рядового солдата, тягости его походов, страдания народов в войне, опустошения и руины войны. Для исполнения своих рисунков к «Истории Фридриха

Великого» в деревянной гравюре Менцель сумел найти и воспитать целую группу первоклассных резчиков-граверов (Унцельмана, Фогеля и Мюллера), которые с большой точностью передавали замысел художника. Разумеется, не одно только высокое художественное качество этих работ создало им национальную славу, но и их идейная направленность. При всем своем реализме Это была героизация прошлого Пруссии под углом зрения ее возрастающей роли как гегемона объединяющихся немецких княжеств. Мелкие и отталкивающие черты Фридриха исчезли под рукой художника, увлеченного своим героем. Но нельзя закрывать глаза и на правдивую, реалистическую сторону этого творческого труда.



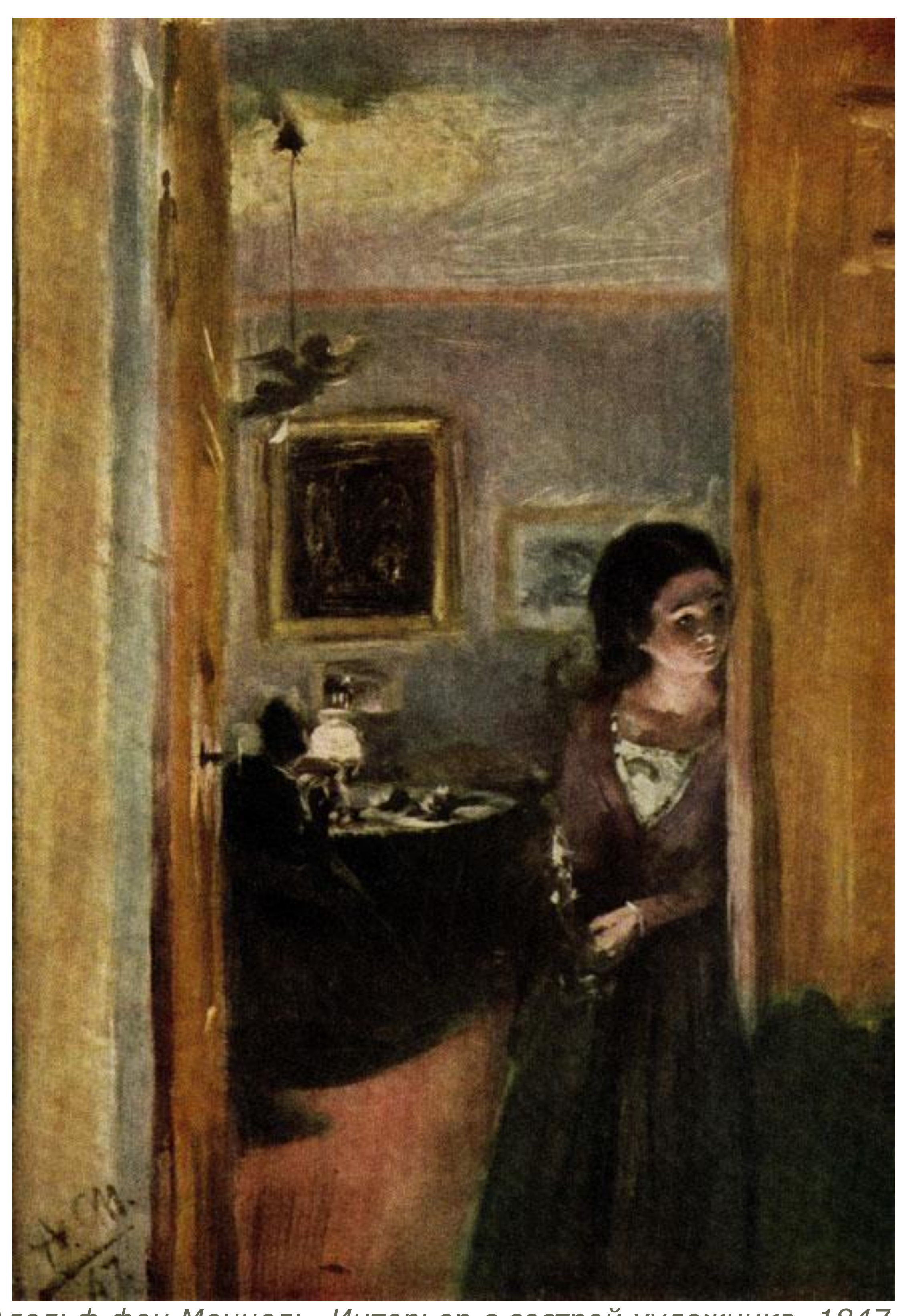
Адольф фон Менцель. Комната с балконом. 1845 г. Берлин, Национальная галлерея.

илл. 292



Адольф фон Менцель. Железная дорога Берлин — Потсдам. 1847
г. Берлин, Национальная галлерея.

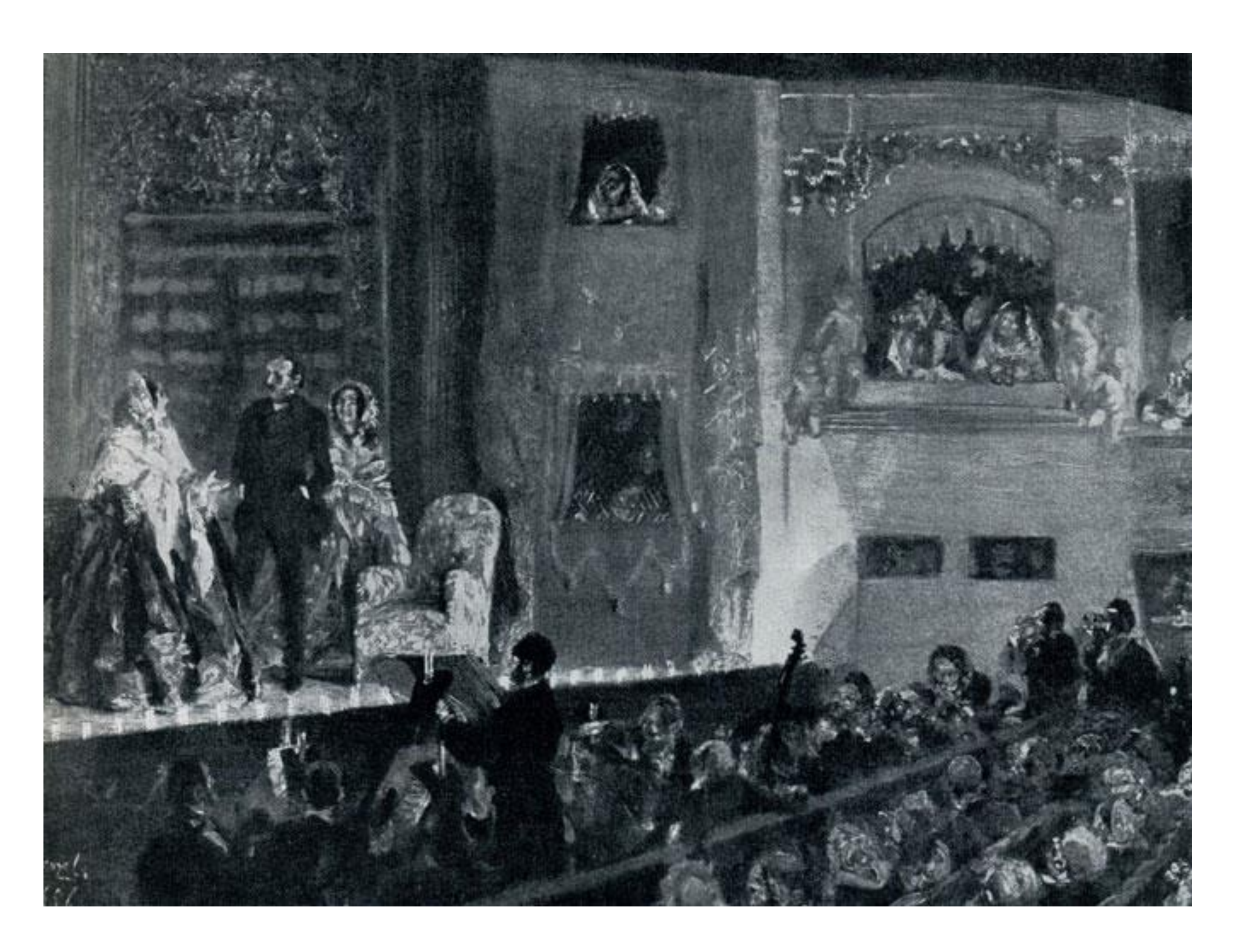
илл. 293



Адольф фон Менцель. Интерьер с сестрой художника. 1847 г. Мюнхен, Новая пинакотека

илл.стр.280-281

В 40-е гг. Менцель сильно вырастает и как живописец. По-видимому, то обстоятельство, что в 1839 г. в Берлине была показана выставка пейзажей Констебла, дало толчок к развитию бродивших в сознании Менцеля новаторских живописных стремлений, выходивших за пределы узкого кругозора современных ему берлинских, мюнхенских и дюссельдорфских художников. Смелое решение Констеблем проблем передачи света, пространства, световоздушной среды, его широкая живописная манера в передаче целостного впечатления природы были глубоко восприняты Менцелем. Лучшее, что создано Менцелем в этом плане, относится к 1845—1850 гг. Это пейзажи и интерьеры. В «Комнате с балконом» (1845; Берлин, Национальная галлерея) солнечные лучи озаряют все помещение и развевающуюся от ветра занавеску; это радостная, светлая, световоздушная, трепетная живопись. К тому же периоду относится этюд «Фабрика при лунном свете» (1845; частное собрание), «Сад принца Альбрехта» (1846; Берлин, Национальная галлерея), «Железная дорога Берлин — Потсдам» (1847; там же) и «Крейцберг» (1847; Берлин, Культурно-исторический музей), а также превосходный по лаконичной точности и остроте обобщения «Интерьер с сестрой художника» (1847; Мюнхен, Новая пинакотека). Эти небольшие картины по цельности и тонкости видения намного выше искусства его непосредственного художественного окружения. Поездка Менцеля в Париж в 1855—1856 гг. укрепила эту сторону его творчества. В картине «Театр Жимназ» (1856, Берлин, Национальная галлерея) контраст темного зала с публикой и освещенных огнями рампы актеров на сцене воспринят и передан с исключительной силой непосредственного впечатления.



Адольф фон Менцель. Театр Жимназ. 1856 г. Берлин, Национальная галлерея.

илл. 295

Менцель не был революционером даже и в момент общественного подъема 1848 г. Но, как реалист, он не мог пройти мимо событий дня. Сохранилось характерное его письмо от 12 апреля 1848 г. «Сейчас,— пишет он,— когда наконец-то наша современность приобрела и все в большей степени приобретает содержательность... мы впервые в Германии можем снова стать в непосредственное прямое отношение с нашим временем и с прошлым. Это требование должен ощущать каждый человек в отдельности. . .». И художник действительно начал картину «Почести погибшим в

мартовские дни» (1848; Гамбург, Кунстхалле). Хотя картина осталась незаконченной, ее замысел выявился достаточно ясно. На площади перед зданием оперы, украшенным крепом, устанавливаются гробы погибших. Лестница и площадь залиты народом.



Адольф фон Менцель. Круглый стол в Сан-Суси. 1850 г. Не сохранилось; прежде Берлин, Национальная галлерея.

илл. 294 а



Адольф фон Менцель. Почести погибшим в мартовские дни. 1848 г. Гамбург, Кунстхалле.

илл. 294 б

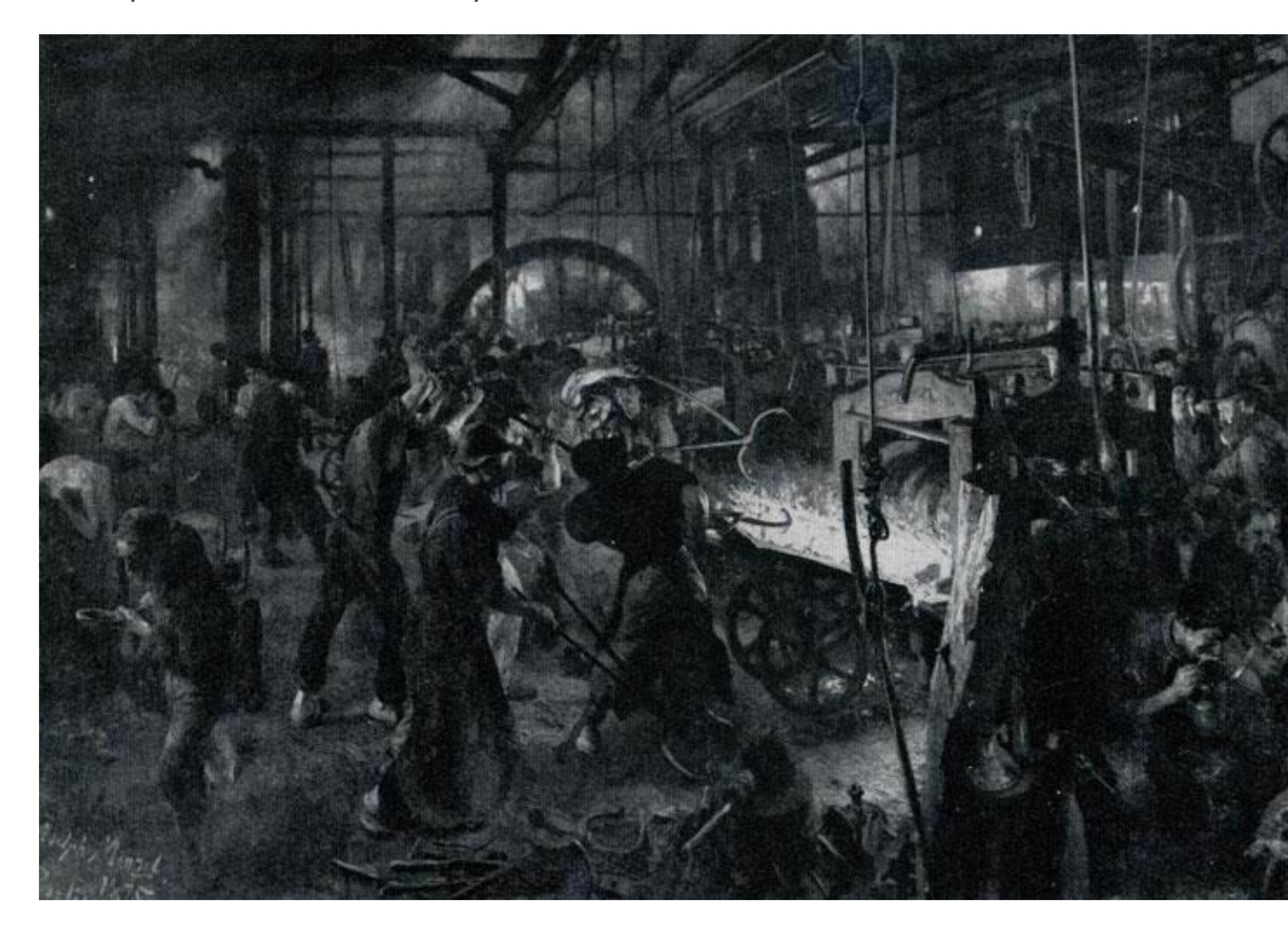
В 50-х гг., после революции, Менцеля вновь привлекают темы из жизни Фридриха, он пишет исторические картины. Одна из них изображает «Круглый стол в Сан-буек» (1850; не сохранилась). В столовой в Потсдаме Фридрих обедает, окруженный тем небольшим, но избранным обществом, при помощи которого он старался сделать прусский двор одним из самых выдающихся в Европе. Фридрих только что сказал какую-то остроту и ждет реплики своего знаменитого гостя — Вольтера, наклонившегося вперед и готового к новой «стреле остроумия». Как известно, каждое из этих исторических лиц

стремилось использовать другого для своей славы: Фридрих через общение с Вольтером старался прослыть «просвещенным монархом», Вольтер хотел стать философом, руководящим судьбами государств. Дружба оказалась недолгой и кончилась разрывом. Но Менцель изображает еще медовый месяц этой дружбы и великолепно передает изящный внеш-рий лоск придворного обихода 18 в. Каждый из десяти собеседников охарактеризован со всеми особенностями личности, показан необычайно естественно. Из этой серии картин выделяется также своей естественной живописностью как бы на самом деле «увиденный» художником «Концерт в Сан-Суси» (1852; Берлин, Национальная галлерея).

В 60—70-х гг. не без влияния французского искусства (во Францию Менцель снова ездил в 1867 и 1868 гг.) укрепляется реалистическая направленность его творчества. Он пишет ряд жанровых картин, среди них «Будничный день в Париже» (1869; Берлин, Национальная галлерея). Они построены на соотношении больших тональных пятен и очень живо передают непосредственное впечатление; детали подчинены целому.

Большой интерес представляют две другие группы картин 70-х и 80-х гг., созданные Менцелем в Германии. Одна группа работ посвящена придворным балам, и здесь проявился насмешливый ум художника; другая — впервые вводит в немецкое изобразительное искусство новое огромное явление; рабочий класс, индустриальный труд — и здесь Менцель полон глубокой серьезности. Изображение различных эпизодов дворцовых приемов у Менцеля полностью лишено официальной нарочитости; это искренние, правдивые, проницательные наблюдения зоркого острого глаза, саркастического ума; ироническая наблюдательность не переходит в карикатурность, но тем она убедительнее. И это уверенная живопись, подчиняющая детали широко увиденным пространственным и тональным отношениям. Среди позолоты и хрусталя, мраморных колонн и зеркал сверкают мундиры и ленты, шелк и драгоценности, здесь показана парадность прусской всевластной феодальной верхушки. II в то же время

за этим фасадом художник улавливает и неумолимо отмечает скованную неловкость и принужденность движений, тщеславие, мелкое самолюбие, подобострастие, даже жадная торопливость в еде участников торжественного приема, как, например, в картине «Ужин на балу» (1878; Берлин, Национальная галлерея), на которой один из изображенных представителей генералитета, чтобы было удобнее есть, зажимает коленями свою золоченую треуголку. Эга картина, между прочим, позднее была высоко оценена Эдгаром Дега, который сделал ее вольную копию.



Адольф фон Менцель. Железопрокатный завод. 1875 г. Берлин, Национальная галлерея.

илл. 296

В 1875 г. Менцель написал свой «Железопрокатный завод» (Берлин, Национальная галлерея). Несмотря на черноту и сухость живописи, значение этой картины велико как одного из первых изображений индустриального труда. Среди приводных ремней, маховиков, кранов, возле станков, освещаемые пламенем печей и дневным светом окон, вооруженные крючьями и клещами, в кожаных передниках, едва не задевая друг друга в стремительных и напряженных движениях, как некие циклопы, десятки рабочих ворочают раскаленные брусья железа. Тут же, присев за ширмой из листа железа, двое рабочих наспех съедают принесенный завтрак. В картине правдиво представлен новый тип коллективного труда, новый тип людей и взаимоотношений между ними; художником показана также мощь такого нового явления, как машина. «Завод» не был единственной картиной Менцеля, посвященной труду рабочих; он изображал и строителей на стройке и деревенскую кузницу, отдельные фигуры рабочих завода в процессе работы и т. п. Превосходные по жизненности рисунки Менцеля, посвященные этой теме, исчисляются сотнями (Берлин, Национальная галлерея).

Бытовые картины Менцеля 80-х гг. порой не лишены иронии. Иногда он показывает ожиревшего буржуа то спящим в гамаке после слишком сытного обеда, то в облике отупелого пассажира в купе вагона, то просто на улице или в садике кафе. Из этих более поздних работ выделяются: «Процессия в Хофгастейне» (1880; бывшее собрание Шифф в Берлине) и «Рынок в Вероне на пьяцца д'Эрбе» (1884; Дрезден, Галлерея).

На протяжении всей своей деятельности Менцель очень много рисовал. Имевшие сперва преимущественно подсобное значение, эти рисунки под конец стали приобретать самостоятельный смысл. Они необычайно разнообразны не только по изображаемым явлениям, но и по манере — иногда эти тщательнейшие зарисовки необыкновенно детальны, порой непосредственное впечатление передано в них замечательно широко и метко; он применял черный уголь,

итальянский карандаш, иногда широкий графит столяра или перо и кисть. И в рисунках он был и импровизатором, и наблюдателем, и художником архитектурных мотивов, и пейзажистом, и острым портретистом.

Огромный творческий труд Менцеля получил признание не только на его родине, но и за ее пределами. Выше был упомянут Дега; можно указать и на высокую оценку, данную его творчеству Репиным и Стасовым, который считал его «одним из самых великих», «среди же немецких он первый и величайший. . .». Признание не означает, что надо не замечать недостатков в творчестве Менцеля. Одним из них является нередкая у него перегруженность деталями, убивающими порой друг друга и не выделяющими главного. Установка на точность документации иногда ослабляет образность решения. Наконец главное — нельзя не сожалеть о том, что большую долю своего творческого труда Менцель посвятил возвеличению реакционнейшей силы в его стране — гогенцоллерновской Пруссии. И все же его наследие остается поучительной школой для всякого реалиста, в каком бы жанре он ни работал — в историческом или бытовом.

Вопрос о путях объединения Германии окончательно решился уже в 1862 г., когда министром-президентом Пруссии становится Бисмарк (назначенный королем Вильгельмом). В 1871 г., после победы над Францией, возникла Германская империя, господствующей силой стал блок юнкерства и крупной буржуазии. Наступает пора грюндерства. Официальное искусство продолжает обращаться к помпезным композициям на вымышленные сюжеты. Громкую славу в Мюнхене и Берлине приобрел Франц Ленбах (1836—1904)— художник-эклектик, с успехом писавший портреты деятелей Прусской монархии (в частности, Бисмарка) в различных манерах, внешне воспринятых им у старых мастеров.

Художники, противостоящие официальному искусству, шли разными путями. Но для всех было ясно, что идиллия бидермейера отошла в область воспоминания. В творчестве художников самых разных индивидуальностей видно

стремление преодолеть маленькое спокойное мещанское искусство. Это сказалось и у тех художников, которые в поисках большого стиля уходят от современного мира (Фейербах, Бёклин, отчасти Маре), и у тех, которые утверждают реалистическое искусство (Лейбль, Либерман).

Ансельм Фейербах и Арнольд Бёклин очень различны как творческие индивидуальности и по своему вкладу в развитие искусства,— Фейербах — мастер более значительный. Тем не менее их объединяет не только то, что они жили и работали в одно и то же время. В художественных мечтаниях этих двух мастеров, отрывавших их от современной германской действительности, была одна общая черта: иначе, чем классицисты конца 18 и начала 19 в., каждый по-своему, они обращаются к воспоминаниям об античности, проходят свой творческий путь, говоря словам Гёте, «в душе тоскуя по Элладе». Каждый из них наибольшую и лучшую часть своей жизни провел в Италии.

Ансельм Фейербах (1829—1880), как он об этом пишет в своих воспоминаниях, «впитал классицизм с молоком матери». Отец его, филолог и археолог, стал его первым наставником в искусстве. Ни остатки «классицизма» в Дюссельдорфе, ни новая «историческая школа» Дюссельдорфа, Мюнхена, Антверпена или Парижа не смогли его увлечь. Он нашел себе учителя, правда лишь частично отвечавшего его потребностям, в лице парижского академика Тома Кутюра, автора прогремевших тогда «Римлян времен упадка». Фейербах усвоил от своего учителя приемы объемного, хотя и несколько условного рисунка с тональным пониманием цвета. В последующих скитаниях (Рим, Нюрнберг, В.ена, Венеция) наибольшее значение для него имело пребывание в Риме (1856—1873). Искусство Фейербаха встречало лишь очень ограниченное признание при его жизни, в последние годы он характеризовал свою жизнь как «безнадежную борьбу против своего времени». Но в его композициях на античные темы есть и реальная подоснова — это тип римской женщины из народа, полный высокого сознания собственного достоинства, несколько суровый, но и величественный. Этот образ придает

убедительность и его «Ифигении» (1871; Штутгарт, Городское собрание) и «Медее» (1870; Мюнхен, Новая пинакотека), стоящим много выше его первых работ парижского периода («Хафиз в кабачке», 1851—1852; Манхейм, Кунстхалле), а также прославленного более позднего произведения «Пир Платона» (вариант 1869, Карлсруэ, Кунстхалле; второй вариант —1873, Берлин, Национальная галлерея). В «Медее» (1870; Мюнхен, Новая пинакотека) подлинный пейзаж побережья Тирренского моря, наблюдения над жизнью и трудом рыбаков и облик римлянки — его возлюбленной — придают черты жизненной убедительности композиции. В рижском Музее имеется характерная работа лучшего периода творчества Фейербаха — один из вариантов «Оплакивания» (1867). Все погружено в полутьму; снятый с креста и оплакивающие его занимают глубинный второй план; на первом плане стража увозит на коне тело одного из казненных. В убранстве вспыхивают яркие сочетания травянисто-зеленого и кирпично-красного, синего и вишнево-пурпурного, подчеркивая настроение тревоги и горя. Интересны портреты Фейербаха (портрет Умбрейта, 1853; Гейдельберг, Библиотека университета; автопортрет, 1852; Карлсруэ, Кунстхалле).



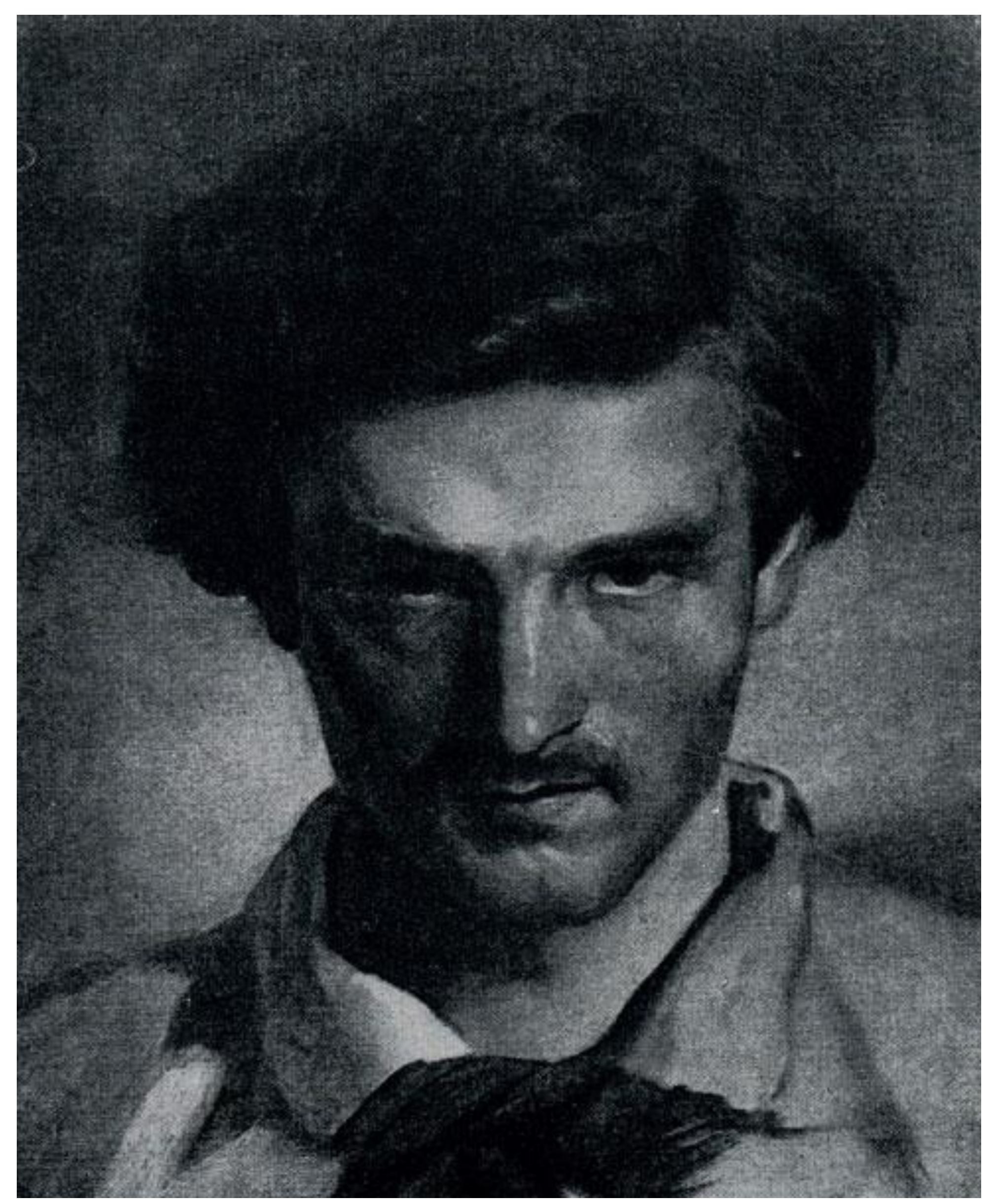
Арнольд Бёклин. Битва кентавров. 1878 г. Частное собрание.

илл. 299 а



Ансельм Фейербах. Медея. 1870 г. Мюнхен, Новая пинакотека.

илл. 298 а



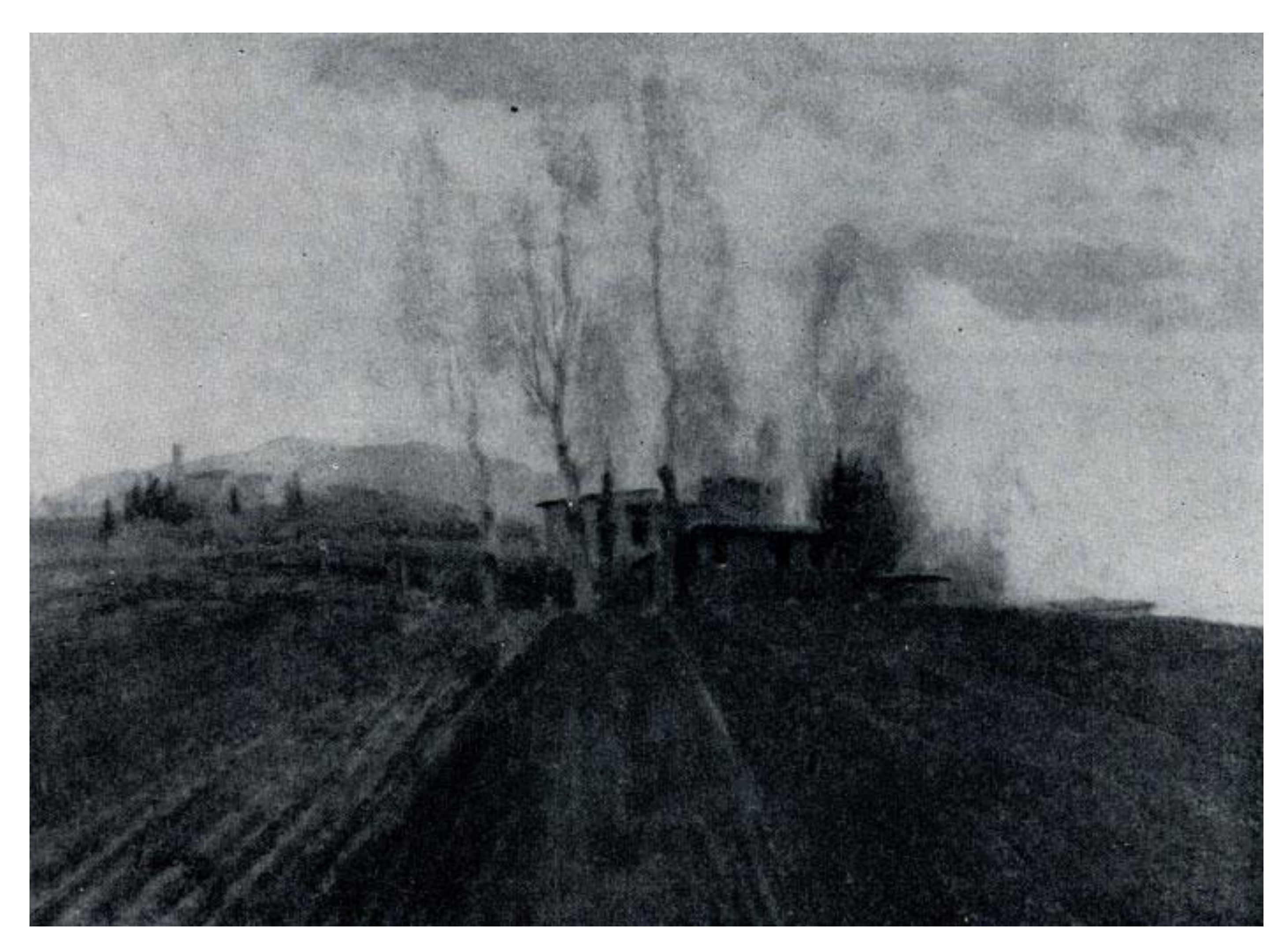
Ансельм Фейербах. Автопортрет. 1852 г. Карлсруэ, Кунстхалле.

илл. 298 б

Роль и значение Бёклина в этот переходный этап развития немецкого искусства 19 в. была иная. Его творчеству также были чужды и будничнo-мелкое и жанровое искусство бидермейера и пустая велеречивость академиков «большой исторической живописи». Искусство Бёклина обратило на себя внимание в конце 80-х и в начале 90-х гг., когда, собственно, лучший период творчества художника закончился, а к 900-м гг., по свидетельству современника, «почти не было немецкой

семьи, где не висели бы репродукции с картин Бёклина» (что, однако, вовсе нельзя признать свидетельством их высокого уровня). В творчестве художника сильно сказались черты символизма и декадентской стилизации. Арнольд Бёклин (1827—1901) родился в Швейцарии, в Базеле. В 1845 г. Бёклин поступает в Дюссельдорфскую Академию, где, его, однако, затмевают старшие сотоварищи — Кнаус и Фейербах. В 1848 г. Бёклин в Париже; перед глазами у него проходит и февральская революция и июльский белый террор. Из Парижа, где он жил в обстановке крайней нужды, он уносит тяжелые впечатления и неприязнь к Франции. Он поселяется в Риме, где и создает свои первые пейзажи с мифологическим стаффажем. Так, к 1860 г. относится его «Пан, пугающий пастуха» (Мюнхен, галлерея Шак),. к 1863 г.— большая «Охота Дианы» (Базель, Музей), к 1864 г.—«Вилла у моря» (Мюнхен, галлерея Шак), к 1865 г.— «Древнеримская таверна» (там же), к 1866 г.—«Дафнис и Амариллис» (частное собрание). Постепенно в его картинах увеличивается значение фигур, которые первоначально вносили лишь сюжетные мотивировки в композиции, носящие скорее пейзажный характер. Вместе с тем усиливается элемент сказочной фантастики, символики: «Поля блаженных» (1878; Мюнхен, Новая пинакотека), «Битва кентавров» (1878; частное собрание). Образы реального мира заменяются образами вымышленного мира. Широчайшую популярность несколько позднее приобретают созданные Бёклином в 80-х гг. варианты «Острова мертвых»—морские пейзажи со скалой, с высокими черными кипарисами возле гробницы, к которой ночью причаливает таинственная лодка с фигурой в саване. К этим же годам относятся изображения причудливых чудовищ, сирен, морских змей, тритонов, нереид и т. п. В 90-е гг. он создает композиции «Война», «Чума», решенные также в плане полумистической фантастики (Мюнхен, Новая пинакотека). Картины Бёклина различны по своему художественному достоинству. Круг идей его мифологических композиций и аллегорий весьма убог и претенциозен. В фигурах чувствуется его слабый рисунок — работа «от себя» (он почти не пользовался моделью). Яркий цвет часто резок, дисгармоничен и тяжел. Самая сильная сторона его творчества

— пейзан, часто не лишенный настроения, о чем свидетельствует, например, «Пашня ранней весной» (1886, Берлин, Национальная галлерея). Бёклин оказал большое воздействие на Ханса Тома (1839—4924).



Арнольд Бёклин. Пашня ранней весной. 1886 г. Берлин, Национальная галлерея.

илл. 299 б

Выходец из шварцвальдской деревни, Тома остался наиболее искренним в изображении того, что связывало его с родным краем,— в пейзажах и бытовых деревенских сценах, овеянных сентиментальным настроением. Особенно беспомощен Тома в аллегориях и сказочных мотивах, в

которых он стремился подражать Бёклину. Мистико-символические тенденции Бёклина нашли свое продолжение и в искусстве Франца Штука, творчество которого уже связано с проблематикой искусства 20 в.

К созданию искусства большого стиля стремился Ханс фон Маре (1837—1887). Несмотря на тяжелое материальное положение и непонимание окружающих, Маре с поразительной силой воли последовательно шел своим путем в борьбе со всякими испытаниями, так же мужественно, как его современники — французские импрессионисты (которым, как «натуралистам», он себя, впрочем, противопоставлял). Как гуманист, Маре мечтал о гармоническом «золотом веке» человечества, реальной основы для которого он, однако, не видел в окружавшей его действительности; о возможностях же революционного обновления мира он не имел представления. Постоянно и фанатически работая над решением формальных проблем и над овладением средствами пластической выразительности, Маре в своей мастерской все больше оказывался изолированным от жизни, от реального мира. Этим можно объяснить черты ущербности, ограниченности в его самых зрелых созданиях; этим же объясняется, что наиболее бесспорным надо будет признать его раннее произведение — фрески Зоологической станции в Неаполе, исполненные им в 1873 г., когда он еще не полностью владел средствами пластического выражения, но зато исходил из реальной жизни, создавая свои образы. Постепенно реалистические тенденции его творчества уступали место идеалистическому неоромантизму.

Свое обучение искусству Маре начал в мастерской Карла Штеффека (1854— 1855), однако через два года резко с ним разошелся. С 1857 по 1864 г. Маре работает в Мюнхене, выставляя свои работы на больших общих выставках, пишет военные эпизоды, заменяя, однако, поверхностную повествовательность Штеффека решением живописно-пространственных проблем («Отдыхающие кирасиры», 1861—1862; Берлин, Национальная галлерея).

Замечательных успехов достигает в это десятилетие и портретное искусство Маре, отчасти под влиянием изучения Рембрандта,— автопортрет 1862 г. (Берлин, Национальная галлерея). В 1863 г. художник создал своеобразный двойной портрет— автопортрет с Ленбахом (Мюнхен, Новая пинакотека). Маре вложил в этот портрет своеобразную иронию: Ленбах, глаза которого не видны за стеклами <1> очков, выступает темным силуэтом на фоне смеющегося лица Маре с его лукавым насмешливым взглядом, которое не может полностью заслонить темная шляпа его спутника.

В 1863 г. Маре пишет «Купание Дианы» (Мюнхен, Новая пинакотека), где золотистое обнаженное женское тело в пейзаже определяет собой мелодию живописного замысла. Работы Маре привлекают внимание мюнхенских художников, критики и видного мюнхенского коллекционера барона Шака. Шак, купив картину Маре, предлагает ему и Ленбаху поездку в Италию со стипендией и заданием написать по собственному выбору несколько копий с итальянских классиков эпохи Возрождения. Италия, куда Маре попадает в 1873 г., с ее поразительными памятниками искусства производит на него потрясающее впечатление. Все, что он видел до этого в Мюнхене и Берлине, и все, что он сам делал, представляется ему бесконечно незначительным. В творчестве Маре утверждается желание добиться искусства подлинного и неподражательного приближения к великому реалистическому монументальному искусству классиков. Несколько случайных обстоятельств дали возможность художнику испробовать свою силу. Дарвинист-зоолог Дорн предоставил Маре для фресковой росписи стены большого зала сооружаемой им при общественной поддержке Зоологической станции в Неаполе. Хильдебранду был заказан ряд скульптур, в частности бюсты Дарвина и Бэра. Задача создания стенной росписи удесятерила силы Маре. В два месяца он разрабатывает эскизы, собирает необходимые этюды и в четыре месяца осуществляет свой замысел. В свои монументальные композиции Маре включил наблюдения над тем, что его окружало в Неаполе: он изобразил на северной стене зала лодку с гребцами, выплывающую в море, рыбаков с сетями и

ряд других мотивов. Особенно удачной оказалась композиция на восточной стене («Пергола»), где он написал портретную группу научных сотрудников станции, себя, Хильдебранда и две женские фигуры. Маре нашел замечательное архитектоническое и в то же время живое решение темы, где люди и природа сочетаются в прекрасную живую пространственную гармонию. В росписи западной стены («Несущие сети») ритмические группы загорелых обнаженных рыбаков, полных жизни, выступают на фоне неба, моря и скал. Маре действительно удается, не впадая в подражание, приблизиться к проблемам классического искусства. Но достигнутое не удовлетворяет художника. Он продолжает свои опыты в течение ряда лет, долго не приходя к ощутимым результатам.



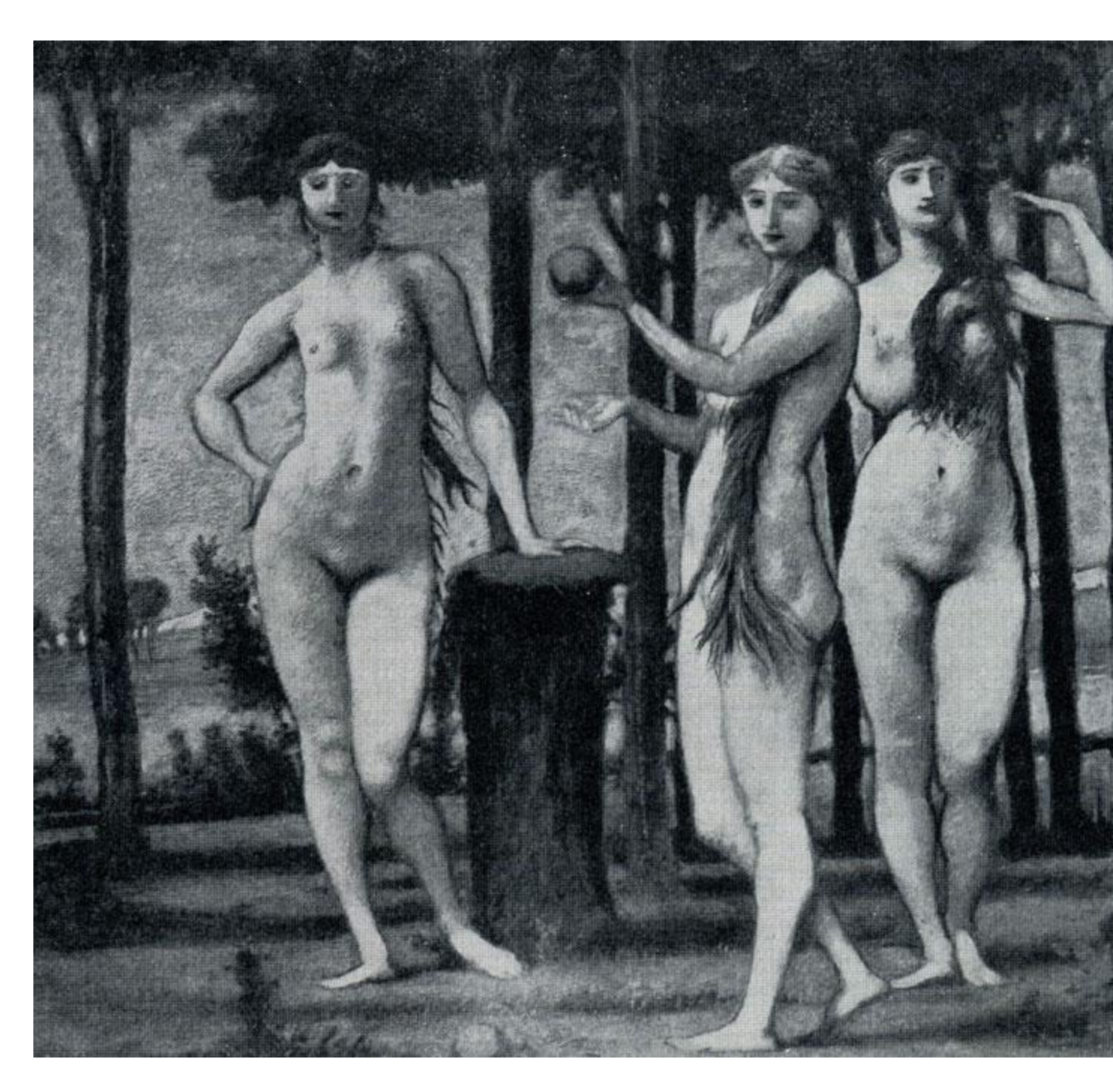
Ханс фон Маре. Пергола. Фреска библиотеки Зоологической станции в Неаполе. 1873—1874 гг.

илл. 302



Ханс фон Маре. Рыбаки в море. Фреска библиотеки Зоологической станции в Неаполе. 1873—1874 гг.

илл. 303



Ханс фон Маре. Геспериды. 1884—1887 гг. Центральная часть триптиха. Мюнхен, Новая пинакотека.

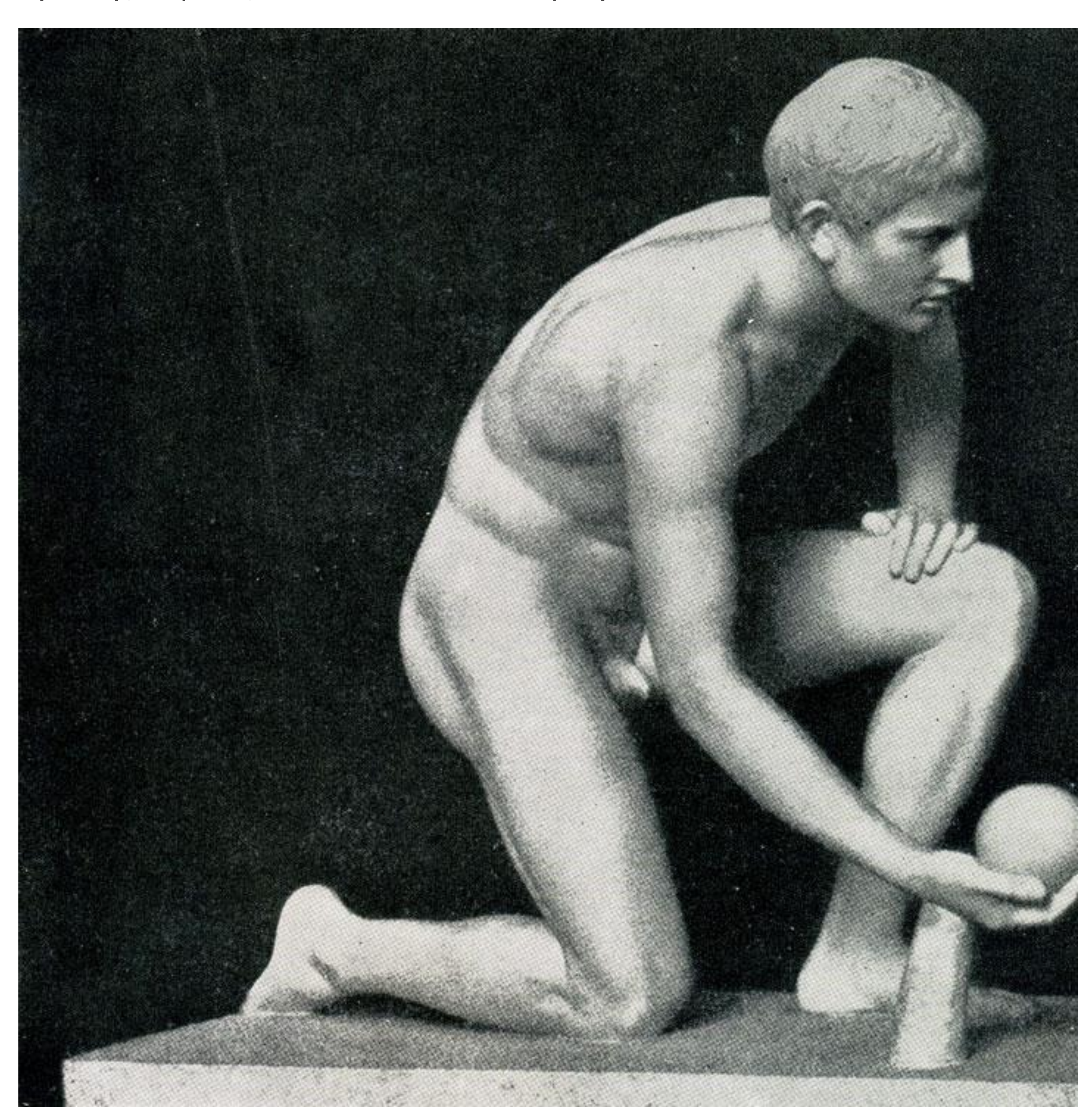
илл. 304

В последнее десятилетие своей жизни на больших досках в виде сюит-триптихов, он создает произведения, в которых, как

ему представлялось, «снова ожил дух Апеллеса». Маре стремится в этих работах создать образы счастливого человечества «золотого века». Он изображает в обобщенном показанном пейзаже обнаженных людей. Сводя эмпирические наблюдения действительности к ясным, организованным и гармоничным пространственным представлениям, простейшим отношениям, Маре, однако, приходит к решению отвлеченно-формальных проблем. Композицию картин художник строит как неглубокий рельеф, располагая свои фигуры сменяющимися планами, в которых ритмические сочетания отвесных и горизонтальных масс соединяют мотивы спокойных движений в единое утверждающее себя пластическое целое. В 1875—1887 гг. написаны: «Юноши под апельсиновыми деревьями», «Золотой век» («Три возраста»), «Геспериды» (два варианта), «Сватовство» (все в Новой пинакотеке в Мюнхене), «Суд Париса» (Берлин, Национальная галлерея) и др. Последним произведением Маре было «Похищение Ганимеда». В овал картины вписан кажущийся огромным зевесов орел, уносящий вверх юношу, золотистое хрупкое тело которого светится на фоне черных крыльев птицы. Внизу на земле еще виден воющий покинутый пес. Маре постоянно считал свои вещи незаконченными, без конца переписывал их, начиная темперой и кончая масляными красками с лаком. Это давало глубину и теплоту тона, но вредило поверхности и сохранности картины.

Теоретические воззрения Маре, как и его творчество, оказали большое воздействие на Хильдебранда. Адольф фон Хильдебранд (1847—1921) учился сначала в Нюрнбергской художественной школе, затем в Мюнхене. Однако его творческая индивидуальность формируется в Италии, где он проводит долгие годы. Античность и скульптура Ренессанса производят на него сильное впечатление, но его творчество остается рассудочным. Изображая человека, он исключительное внимание обращает на пластические соотношения, которые, правда, всегда очень продуманны, но от его скульптур веет холодностью, что можно видеть на примере «Мужской фигуры» (1878—1881; Берлин,

Национальная галлерея). Более жизнен его «Игрок в шары» (1884); Берлин, Национальная галлерея).



Адольф фон Хильдебранд. Игрок в шары. Мрамор. 1884 г. Берлин, Национальная галлерея.

илл. 305

Талант Хильдебранда с лучшей стороны раскрылся в декоративной скульптуре. Здесь пристрастие к четкой архитектонике и умение мыслить пластическими массами нашли себе достойное применение. Лучшее его произведение в этой области— Виттельсбахский фонтан в Мюнхене (1895). Архитектурная часть строга и обусловлена функциями сооружения, скульптурные группы гармонично сочетаются с архитектурой. Весь фонтан хорошо вписан в окружающее его пространство. Организация пространства архитектурно-скульптурными сооружениями — одна из сильных сторон творчества Хильдебранда.

Хильдебранд написал книгу «Проблема формы в изобразительном искусстве», в которой изложил идеи Маре в своем понимании. Он выдвигает в центр внимания архитектоническую пластическую сторону художественного произведения вне связи с его идейным и эмоциональным содержанием. Специфику искусства Хильдебранд видит в организации пространственных представлений, получаемых художником от конкретных явлений действительности. Эти идеи Хильдебранда, как и односторонне понятое искусство Маре, были впоследствии использованы формалистическим направлением искусствознания (Вельфлин и его школа).

Несколько отвлеченному искусству Маре и Хильдебранда противостоит искусство Вильгельма Лейбля (1844—1900), которое знаменует собой новый этап реализма в Германии. Сила реализма Лейбля в мощной искренности его правдивого отношения к жизни, в той энергии, с которой он схватывает жизненное явление во всей его полноте и цельности. Этому отвечал и характер его дарования как живописца. Он умел видеть широко большую форму и в то же время мог прослеживать и подчинять ей все детали до такой степени законченности, что его нередко сближали с теми классиками немецкого искусства, которые всегда обогащали свои образы большой степенью детализации,— особенно с Гольбейном.

Среди учеников Мюнхенской Академии, куда он поступил в 1864 г., Лейбль занимал несколько обособленное положение. Портретные работы Лейбля этого времени выходят далеко за пределы учебных упражнений. Особенно замечателен портрет отца (1866; Кельн, музей Вальраф-Рихарц). Живая характеристика сочетается здесь с прекрасной живописью, которая проявляется не только в тонкой моделировке головы и рук, но и в восприятии формы в пространстве, в тонкости тональных отношений.

Эскизы на заданные исторические темы, которые Лейбль должен был выполнять в обязательном порядке, не сохранились, но всеобщее внимание привлекла его жанровая картина «Критики» (1867—1868; частное собрание). Лейбль изобразил двух молодых художников, рассматривающих и оживленно обсуждающих рисунок или гравюру. Сюжетная завязка картины дала возможность художнику темпераментно передать резкие движения изображенных; большое значение приобретает у него жест. В то же время композиция является пластическим, ритмическим целым. Лица и руки (Лейбль всегда был мастером в изображении рук) выступают из полутемного окружения световыми пятнами большой Экспрессивности. Но еще большим достижением Лейбля явился сравнительно небольшой портрет г-жи Гедон (1868—1869; Мюнхен, Новая пинакотека)— жены его приятеля, художника. Этот шедевр тональной живописи был показан на Международной выставке 1869 г. в Мюнхене и не получил золотой медали только потому, что Лейбль формально числился учащимся. Однако именно эта работа привела в восторг гостившего в Мюнхене Курбе, подружившегося тогда с Лейблем. Этот портрет вместе с тем подтверждает, что Лейбль самостоятельно пришел к той целостной реалистической тональной живописи, представителем которой был и Курбе. Острой наблюдательностью, подчинением деталей задаче целостного раскрытия образа отличается его прекрасный по живописи портрет венгерского художника Пала Синеи-Мерше (1869; Будапешт, Музей изобразительных искусств).



*Вильгельм Лейбль. Портрет Пала Синеи-Мерше. 1869 г.
Будапешт, Музей изобразительных искусств.*

илл. 300

Успех Лейбля привел к тому, что художник был приглашен в Париж и в течение почти целого года имел возможность знакомиться с французским искусством и продолжать там свою работу. Война 1870—4871 гг. прервала ее, но и то, что было написано в столице Франции, образует своеобразный этап в его развитии как живописца. Это были «Старая парижанка», «Кокотка», «Спящий мальчик савояр» и некоторые другие. «Старая парижанка» (1869; Кельн, музей Вальраф-Рихарц)— это консьержка. Высокая, суровая, в черном платье, сидит она возле табурета с едой, и ее иссушенные узловатые руки, так же как и морщинистое лицо, говорят о трудно пройденной жизни этой хранительницы традиционного уклада жизни. Лицо и руки, черное платье и белый воротничок — эти основные пятна передают все: и форму, и материальную характеристику, и среду. «Старая парижанка» оказывается очень близкой к почти одновременной картине, Мункачи «Старуха, сбивающая масло» (1873; Будапешт, Национальная галлерея). Решение образа большими тональными обобщенными пятнами с углубленно прочувствованной моделировкой старых сморщенных рук и лиц показывает, как взаимно близки были в своих исканиях и Лейбль, и Курбе, и Мункачи. В иной манере написана «Кокотка» (1870; Кельн, музей Вальраф-Рихарц): красное платье, фарфоровая бледность напудренного лица, холеные руки, самый ритм расположения пятен свидетельствуют о том, что Лейбль подходил к портретному художественному образу в зависимости от его содержания. Очень красив этюд мальчика савояра, спящего на простой скамье возле глиняного кувшина и тарелки (1869; Эрмитаж). Здесь богатство гармонического цвета и валеров проявилось у Лейбля, может быть, сильнее всего, и Лейбль приближается в нем к современным ему французам — Курбе и отчасти Мане.



Вильгельм Лейбль. Спящий мальчик савояр. 1869 г. Ленинград, Эрмитаж

цв. илл. стр. 288-289

После возвращения из Франции Лейбль обосновался в Мюнхене. Но годы 1870—1873, проведенные им среди баварских художников, не оказались особенно плодотворными. Правда, среди созданных им портретов имеются превосходные, например Гейнриха Палленберга (1871; Кельн, музей Вальраф-Рихарц), рыхлого, широкоплечего, с большим как бы помятым лицом, не лишенного той вульгарной развязности, которая была

свойственна немецкой буржуазии, когда она в годы грюндерства и строительства стала «осваивать пять миллиардов французской контрибуции». Художник создает разоблачающую и притом типическую характеристику, едва ли отдавая себе отчет в существе дела, просто как мастер, стремящийся со всей правдивостью проникнуться находящимся перед ним явлением и передать его со всей силой своего великолепного живописного мастерства.

Еще одно произведение художника выделяется своим высоким художественным уровнем: это «Общество за столом» (1870—1873; Кельн, музей ВальрафРихарц), первая мысль о котором возникла у Лейбля еще в Париже. В одном из последних вариантов изображены четыре фигуры — девушка с газетой, мальчик с кувшином, разговаривающий с сидящим молодым человеком, и стоящий человек в шляпе, собирающийся зажечь трубку. Очень сдержанная серебристая тональная живопись (снова Лейбль решает проблему световоздушных масс в пространственной полутемной среде) с великолепной жизненностью связывает в гармоническое целое образы молодых людей, по-видимому художников, раскрывая их внутренний мир без помощи какой-либо сюжетной мотивировки.

Но подобных произведений почти нет в дальнейшем творчестве Лейбля. Среда мюнхенских художников мешала мастеру сосредоточиться и найти те значительные проблемы, в которых он нуждался. Его тянуло к людям труда, в примитивном быте которых он видел больше подлинного достоинства. Лейбль обращается к деревне, крестьянам. Он видит ограниченность их кругозора, застойность их быта, мелочность интересов и в то же время уважает их труд, их силу и трудовую выдержку в тяжелой повседневной борьбе за существование. Он живет в баварских деревушках среди своих моделей жизнью, близкой к их быту. Неприхотливая простота, физическая сила, увлечение охотой сближали его с сельскими жителями. Возможно, что деревенское окружение влияло в какой-то степени и на саму форму его живописи. Как герои Лейбля — тяжеловесные, с натруженными мозолистыми

руками, и предметы, окружающие их,— старые узорчатые одежды, скамьи и дубовые столы перед побеленными стенами, так и сама картина обладают убедительностью материальности своего образного языка, как бы осязательностью в своей правде. Но с этим связаны и моменты известной статики, отчужденной созерцательности в образной трактовке. Лейбль не идеализирует свои модели. «Жительницы Дахау в трактире» (1874—1875; Берлин, Национальная галлерея)— это кумушки, делящиеся, возможно, своими сплетнями, но анекдотическая сторона находится вне внимания художника. Зрителя прежде всего захватывает простая гармония черного и красного убранства на фоне белой стены, так дополняющая характеристику женщин, их движений, предметов обихода. Художник не произносит приговора, он старается показать явление в его материальной конкретности, каким оно является в данный момент; он показывает силу этих людей, устойчивость в тяжелых жизненных условиях при всей связанности и ограниченности их кругозора и традиций. «Неравная пара» (1876—1877; Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт) изображает цветущую девушку рядом с пожилым женихом с медно-красным, как бы дубленым лицом и узловатыми руками. Лейбль несколько меняет свою живопись в этих произведениях: он хочет объективно, точнее передать облик наблюдаемых им моделей. Локальные характеристики цвета становятся более интенсивными, и, чем конкретнее обрисовываются типизированные образы, тем они убедительнее раскрывают физический и моральный облик представленных людей и их быт. Так, в картине «Скопленный грош» (1877; частное собрание) художник наглядно раскрывает скаредность изображенной пары и тем самым показывает ограниченность деревенского уклада. Фигуры сидящего пожилого крестьянина и вплотную около него стоящей жены очертаниями силуэта и направлением масс повторяют четырехугольник плоскости картины, создают впечатление замкнутости, как бы отгораживают их от окружающего мира. На коленях у крестьянина лежит заветный кошелек, из которого его узловатые пальцы бережно берут скопленные монеты. На сморщенном лице крестьянина почти умильная улыбка; жена полна серьезности.



Вильгельм Лейбль. Деревенские политики. 1876—1877 гг. Винтертур, собрание Рейнгарт.

илл. 301

В картинах описываемого цикла Лейбль иногда детально развивает повествовательную сторону, что видно в его картине «Деревенские политики» (1876—1877; Винтертур, собрание Рейнгарт). Образы их воссозданы с резкой и почти жестокой точностью. Одной из значительных работ

деревенского цикла являются и «Три женщины в церкви» (1878—1882; Гамбург, Кунстхалле). На тяжелой, старой резной дубовой скамье сидят три молящиеся женщины. Сама обстановка образует как бы тяжелую оправу, в которую включены эти три фигуры, изображенные с той полнотой деталей, подчиненных целому, которая была свойственна Лейблю, так мастерски ювелирно обрабатывавшему каждый сантиметр своего холста. Сопоставив три возраста — молодую женщину в расцвете сил, женщину на грани пожилого возраста и сгорбленную сидящую между ними старуху,— Лейбль показывает в этих образах как бы судьбу женщины в условиях старой, отсталой деревни. Картина, которую Лейбль писал в течение нескольких лет,— в известной мере вершина его творчества.

Лейбль изображал своих персонажей и под открытым небом. Такова его картина «Охотник с собакой» (1876; не сохранилась). В широком, привольном движении молодого человека, силуэт которого выступает на фоне озера, прибрежной ивы и неба, чувствуется окружающий его простор. Ничто не мельчит в этой картине, хотя ива написана со всеми листочками, так же как и коряга под ногами охотника и притихшая собака. Отношения больших красочных пятен серебристо-серого неба, зеленой травы, белой собаки и силуэта охотника найдены с убеждающей гармонической ясностью. В последних работах — к ним относится и портрет ветеринара Рейндля (Мюнхен, Новая пинакотека; вариант в Эрмитаже)— он переходит к новой — импрессионистической манере, когда локальный цвет претворяется под влиянием пленэрных рефлексов в новое живописное качество.

Обращение Лейбля к образам простых людей, к крестьянству знаменательно для немецкого искусства этого времени, характерно оно и для раннего творчества Либермана. Сын банкира, Макс Либерман (1847—1935) был материально обеспечен, что в условиях капиталистического общества облегчало ему независимые от прихотей художественного рынка, целенаправленные поиски. Реалистическая, северонемецкая, берлинская традиция (Ходовецкий, Крюгер,

Менцель) нашла новое продолжение и развитие в творчестве этого художника.

Навыки рисунка Либерман первоначально получил в Берлине у Штеффека (1866—1868 гг.), а затем в художественной школе в Веймаре. В Дюссельдорфе он познакомился с Мункачи. В написанной им после этого в Мюнхене в 1872 г. картине «Ощипывание гусей» (Берлин, Национальная галлерея) влияние Мункачи сказалось не только в выборе сюжета из простонародной жизни, но и в его живописной трактовке; в полумраке помещения белые пятна ощипываемых птиц в руках работниц дают художнику средство для передачи пространственного расположения фигур и ритма их движений.



Макс Либерман. Льнопрядильня. 1887 г. Берлин, Национальная галлерея.

илл. 306 б



Макс Либерман. Женщина с козами. 1890 г. Ганновер, Музей земли Нижняя Саксония.

илл. 307

В то же время эта сведенная к целостному образу сцена погруженных в свое занятие работниц свидетельствует о сложившемся своеобразном творческом лице художника, лишенного сентиментальности и находящего красоту в неприкрашенной правде прозаического быта. Картина сразу обратила на себя внимание и встретила резкую критику (художника называли «апостолом безобразия»). Примечательно, что во время своего пребывания в Париже в 1873—1878 гг. Либерман прошел мимо Мане и Моне. В благоговении перед Милле он тогда поселился в Барбизоне. В

Голландии Либерман сблизился с «голландским Милле»— Иозефом Израэльсом. Он пишет там сцены из рыбацкой жизни, из быта сиротских домов, дюны. В 1875—1890 гг. Либерман создает свои лучшие произведения из быта ремесленников и крестьян: «Урок шитья в приюте для сирот» (1876; Эльберфельд, Музей) «Изготовительницы консервов» (1879; Лейпциг, Музей), «Сапожная мастерская» (1881), «Льнопрядильня» (1887) (обе — Берлин, Национальная галлерея), «Починка сетей» (1889; Гамбург, Кунстхалле), «Женщина с козами» (1890; Ганновер, Музей). Художник повсюду исходит из непосредственно наблюденного, несколько нарочито скрывая за «объективизмом» выявление своего личного этического отношения к тем эпизодам общественной жизни, которые он изображает. Ни убогость мастерской сапожника, ни ряды малолетних ребят за станками, ни нужда женщины с ее козами не возбуждают буждают его протеста; он ограничивает свою задачу объективным показом явления таким, как оно есть, без великого тепла сострадания Милле или Израэльса. Постепенно Либерман переходит к светлой живописи, работая под открытым небом. Но он отказывается от последовательного проведения живописного метода импрессионистов. Однако, как и они, Либерман условностям и фальши искусства академических шаблонов, подделкам под музейный тон противопоставил передачу непосредственного впечатления и этим как бы широко распахнул окна свежему воздуху, новому ощущению правды жизни. Творчество Либермана в этом направлении охватывает почти полстолетия. В 1899 г. Либерман становится одним из основателей Берлинского Сецессиона, организации художников, противопоставивших себя академическому официальному искусству. Кроме портретов и пейзажей (он долгое время остается верным дорогой его сердцу природе Голландии) Либерман увлекается одно время передачей быстро преходящих движений: картины с всадниками на берегу моря, с мотивами скачек, игры в поло. Теперь он изучает и коллекционирует Э. Мане и Дега, пишет ряд брошюр в защиту импрессионизма и по различным вопросам искусства. В последние годы до самого торжества гитлеризма Либерман был президентом Берлинской Академии

художеств. Фашисты отстранили его от должности и изъяли из экспозиции музеев его произведения.

Либерман был не только живописцем, оказавшим большое влияние на развитие немецкой живописи, но и выдающимся рисовальщиком. Рисунки, которые в течение первых лет его творчества были в основном подсобным материалом к его картинам, позднее приобрели значение самостоятельных произведений графики. На примере искусства Либермана можно видеть, что художников Германии интересовали, особенно в 90-х гг., те же проблемы, что и французских импрессионистов. Все же импрессионизм в Германии имел свои специфические черты. В творчестве Фрица фон Уде пленэрисгические достижения импрессионистов использовались для выполнения религиозных сюжетов.

Уде (1848—1911) родился в Саксонии и в 1868 г. поступил в Дрезденскую Академию, но полностью отдался живописи только после 1877 г., когда бросил военную службу. Встреча с М. Мункачи побуждает его к поездке в Париж и к работе в мастерской этого венгерского живописца. Но лишь в 1882 г. путешествие в Голландию определяет наступление его творческой зрелости, связанной с живописью под открытым небом. Его картина «Баварские барабанщики» (1883; Дрезден, Галлерея) вызвала резкую полемику. Критика обрушилась на художника примерно с теми же упреками, которыми во Франции тридцатью годами раньше оскорбляли Курбе. Многим прусским ценителям к тому же казался недопустимым реалистический подход к теме военного быта; несколько неловкие молодые барабанщики, вышедшие из строя, чтобы упражняться на своих инструментах, стоят вразброд со всей причудливой случайностью непозирующих людей, всецело занятых своим делом. Немецких критиков шокировала и светлая цветовая гамма.

Громкую известность создали Уде последующие его выступления: художник обратился к религиозным темам, введя персонажей евангельских легенд в бытовое окружение современности, в среду бедных простых людей. Это была

попытка сочетать социальный момент (он заключался в основном в показе моральной чистоты трудящихся бедняков) с христианской мистикой. Уде написал целый ряд композиций в этом плане. Проповедь покорности, смирения и терпения в годы, когда Эксплуатируемые переходили от проклятий и стихийных восстаний к организованной классовой борьбе, не могла, естественно, встретить отклика в широких массах трудящихся или изменить природу капиталистов.

К наиболее значительным работам евангельского цикла Уде надо отнести картину «Войди, господи Иисусе, будь нашим гостем» (1885; Берлин, Национальная галлерея). Внутренность простой комнаты рабочей семьи, собравшейся у стола, написана правдиво, просто, с чувством и с любовью к изображенным. Задача передать световоздушную среду осуществлена очень тонко. К подобным же произведениям относится и картина «Проводы Товия» (1893; Вена, галлерея Лихтенштейн). В 90-е гг. Уде написал ряд картин с фигурами крестьян и рабочих в поле, под открытым небом. В них он в наибольшей степени приближается к своему современнику Либерману.



Фриц фон Уде. Проводы Товия. 1893 г. Вена, галлерея Лихтенштейн.

илл. 306 а

Уде, как и Либерман, принимал большое участие в организации так называемого Сецессиона (см. т. VI). Большую роль в нем играли также Ловис Коринт (1858—1925) и Макс Слефогт (1868—1932). Склоняющееся к модернизму, часто чувственно грубое искусство Коринта, имеющее, однако,

известные достижения в области колорита, уже перекликается с зарождающимся «экспрессионизмом». Для истории немецкого искусства большое значение имела и графика Макса Клингера (1857—1920), особенно его циклы «Жизнь» (1881—1884) и «Драмы» (1883), где художник документально и образно раскрыл трагедию обездоленных, использовав тему мартовского восстания 1848 г. Однако проблематика творчества Этих мастеров в основном связана уже с искусством 20 в.

Искусство Бельгии

Л. Алешина

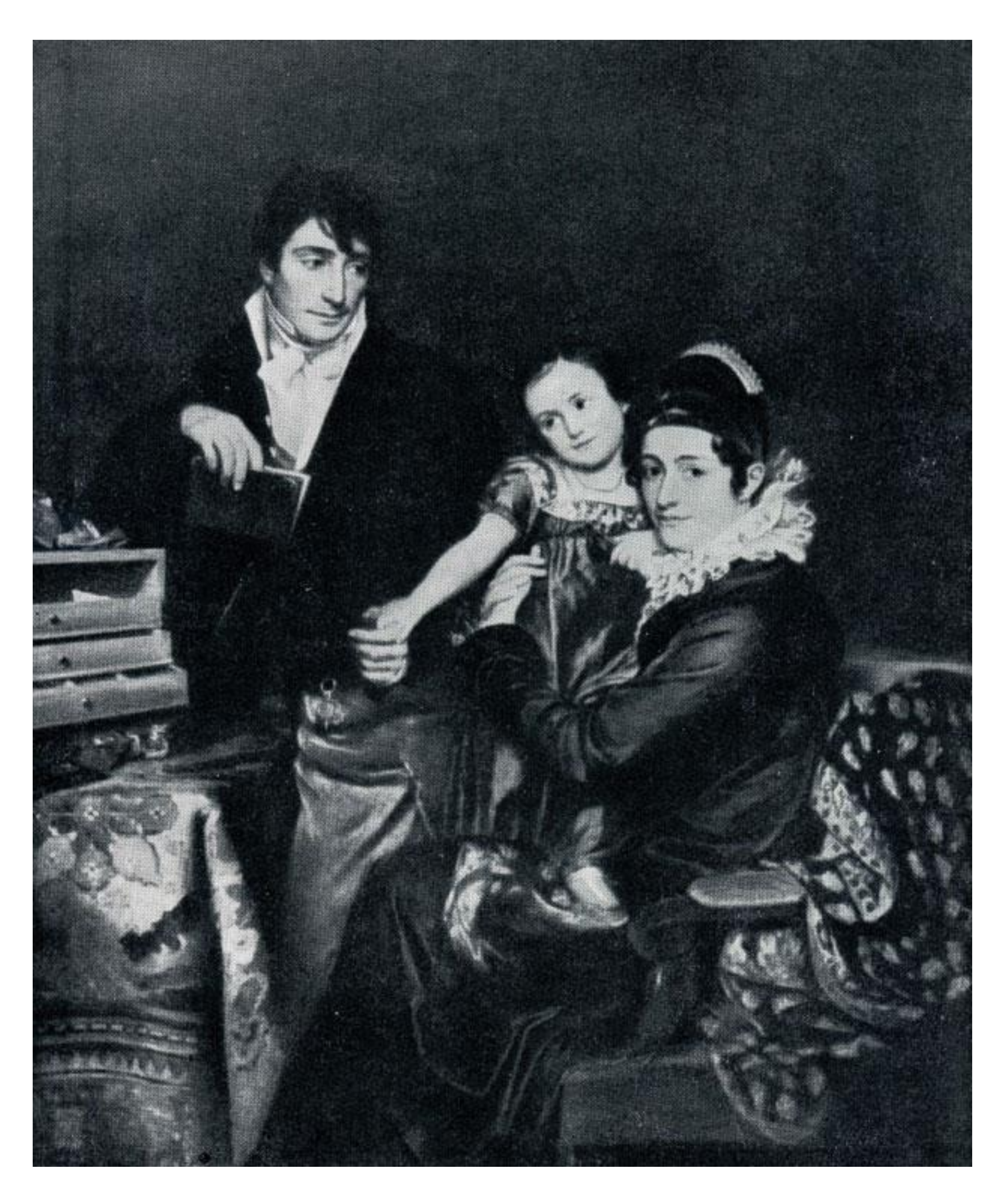
Небольшая страна, давшая миру в прошлом ряд величайших художников— достаточно назвать братьев ван Эйков, Брейгеля и Рубенса,—Бельгия к началу 19 в. переживала длительный застой искусства. Известную роль в этом играло политически и экономически подчиненное положение Бельгии, вплоть до 1830 г. не обладавшей национальной независимостью. Лишь когда с начала нового столетия все сильнее развертывается национально-освободительное движение, оживает и искусство, занявшее вскоре же очень важное место в культурной жизни страны. Показательно хотя бы то, что по сравнению с другими европейскими странами количество художников в маленькой Бельгии относительно к численности населения было очень велико.

В формировании бельгийской художественной культуры 19 в. большую роль играли великие традиции национальной живописи. Связь с традициями выразилась не только в непосредственном подражании многих художников своим выдающимся предшественникам, хотя это и было свойственно бельгийской живописи, особенно в середине века. Воздействие традиций сказалось на специфике бельгийской художественной школы нового времени. Одной из таких

специфических особенностей является приверженность бельгийских художников к предметному миру, к реальной плоти вещей. Отсюда успехи реалистического искусства в Бельгии, но отсюда и некоторая ограниченность в истолковании реализма.

Характерной чертой художественной жизни страны было тесное взаимодействие на протяжении всего столетия бельгийской культуры с культурой Франции. Молодые художники и архитекторы ездят туда совершенствовать свои знания. В свою очередь многие французские мастера не только посещают Бельгию, но и живут в ней по многу лет, участвуя в художественной жизни своей маленькой соседки.

В начале 19 столетия в живописи, скульптуре и архитектуре Бельгии, как и во многих других странах Европы, господствует классицизм. Крупнейшим живописцем этого периода был Франсуа Жозеф Навез (1787—1869). Он учился сначала в Брюсселе, затем с 1813 г. в Париже у Давида, которого сопровождал и в эмиграцию в Брюссель. В годы своего бельгийского изгнания замечательный французский мастер пользовался величайшим авторитетом среди местных художников. Навез был одним из любимых учеников Давида. Творчество его неравноценно. Мифологические и библейские композиции, в которых он следовал канонам классицизма, безжизненны и холодны. Портреты же, составляющие большую часть его наследия, весьма интересны. В его портретах пристальное и внимательное наблюдение и изучение натуры сочетались с возвышенно идеальным представлением о человеческой личности. Лучшие черты классицистического метода — крепкая композиционная построенность, пластическая наполненность формы — гармонически сплавляются в портретах Навеза с выразительностью и характерностью жизненного образа. Наиболее высоким по своим художественным качествам представляется портрет семьи Хемптинне (1816; Брюссель, Музей современного искусства).



*Франсуа Жозеф Навез. Портрет семьи Хемптинне. 1816 г.
Брюссель, Музей современного искусства.*

илл. 308

Трудная задача портрета с тремя персонажами удачно разрешена художником. Все члены молодой семьи — супружеская чета с маленькой дочкой — изображены в живых непринужденных позах, но с ощущением крепкой внутренней связи. Цветовое решение портрета свидетельствует о стремлении Навеза к постижению классических традиций фламандской живописи, восходящих к ван Эйку. Чистые сияющие краски сливаются в радостный гармонический аккорд. Превосходный портрет семьи Хемптинне близок своей пластической силой, документальной точностью поздним портретным работам Давида, а лирикой, стремлением передать внутреннюю жизнь души связан с уже рождающимся романтизмом. Еще более близким романтизму представляется автопортрет Навеза в молодом возрасте (1810-е гг.; Брюссель, частное собрание), где художник изобразил себя с карандашом и альбомом в руках, живо и пристально вглядывающимся во что-то перед собой. Навез сыграл весьма значительную роль и как педагог. У него учились многие художники, составившие впоследствии ядро реалистического направления в живописи Бельгии.

Нарастание революционных настроений в стране способствовало торжеству романтического искусства. Борьба за национальную независимость привела к революционному взрыву летом 1830 г., в результате которого Бельгия порвала связь с Нидерландами и образовала самостоятельное государство. Искусство играло немаловажную роль в развернувшихся событиях. Оно возбуждало патриотические чувства, разжигало бунтарские настроения. Как известно, непосредственным поводом к революционному восстанию в Брюсселе послужило представление оперы Обера «Немая из Портичи».

В канун революции в бельгийской живописи складывается патриотическое направление исторического жанра. Вождем этого направления стал молодой художник Гюстав Вапперс (1803—1874), выставивший в 1830 г. картину «Самопожертвование бургомистра ван дер Верфа при осаде Лейдена» (Утрехт, Музей). Воспевая героические деяния

предков, мастера этого направления обращаются к романтическому языку форм. Патетическая приподнятость образного строя, повышенное красочное звучание колорита воспринимались современниками и как возрождение исконно национальных живописных традиций, ярче всего представленных Рубенсом.



Гюстав Вапперс. Сентябрьские дни 1830 года. 1834—1835 гг. Брюссель, Музей современного искусства.

илл. 309 а

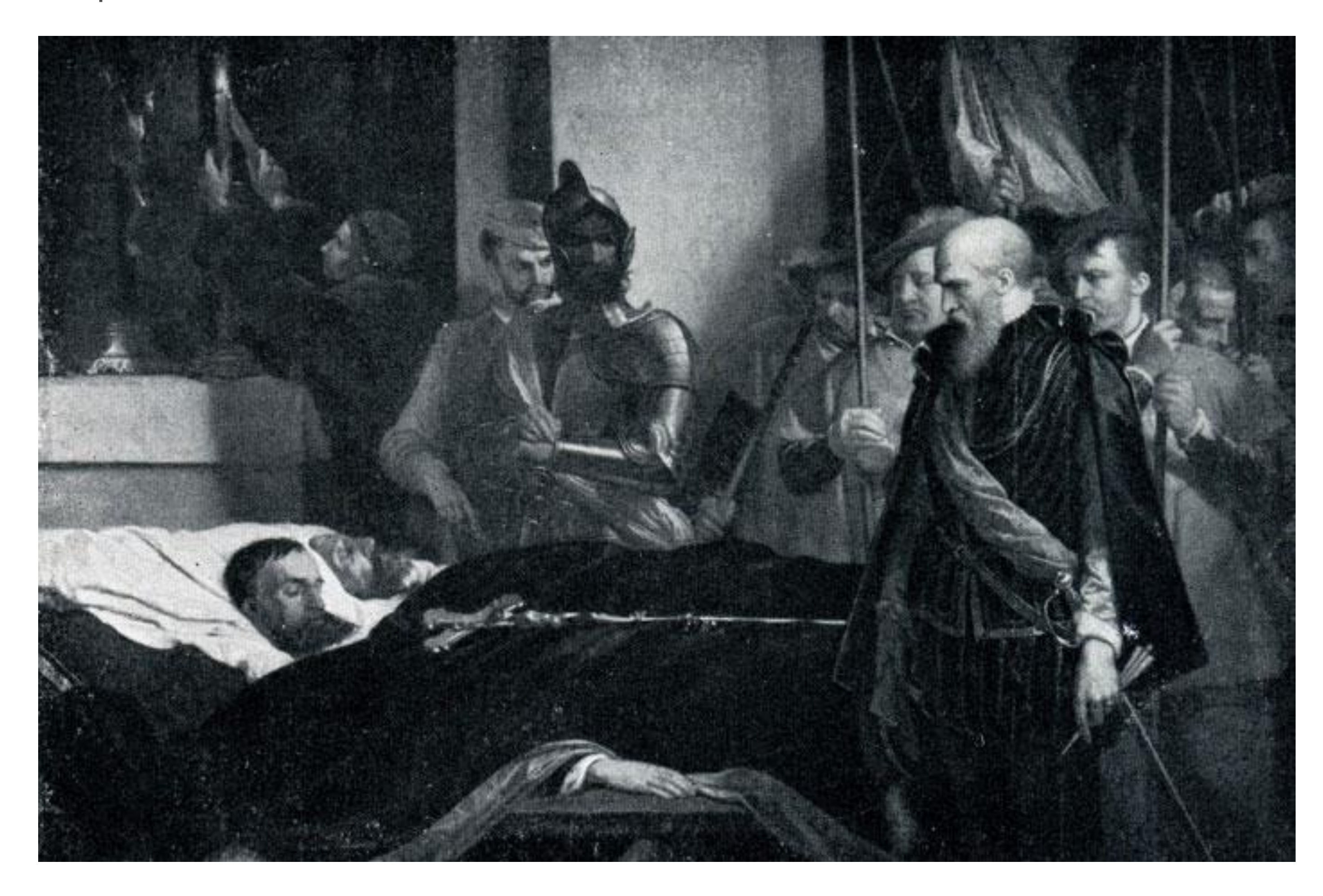
В 30-е гг. бельгийская живопись благодаря полотнам исторического жанра завоевывает признание в европейском искусстве. Ее программно-патриотический характер, ставший на службу общим задачам развития страны, обусловил этот успех. Вапперс, Никез де Кейзер (1813—1887), Луи Галле были одними из самых популярных художников Европы. Однако очень скоро это направление выявило и свои

ограниченные стороны. Наиболее удачными были те произведения, в которых отразился пафос национально-освободительного движения народа, которые вдохновлялись героикой прошлых и нынешних боев за свободу. Не случайно наибольший успех выпал на долю картины Вапперса «Сентябрьские дни 1830 года» (1834—1835; Брюссель, Музей современного искусства). Художник создал историческое полотно на современном материале, выявил значение революционных событий. Показан один из эпизодов революции. Действие происходит на центральной площади Брюсселя. Бурный всплеск народного движения передается неуравновешенной диагональной композицией. Расположение групп и некоторые фигуры вызывают в памяти картину Делакруа «Свобода, ведущая народ», явившуюся несомненным образцом для художника. Вместе с тем Вапперс в этом полотне несколько внешен и декларативен. Образам его отчасти свойственна театральная Эффектность, демонстративность в высказывании чувств.

Вскоре же после завоевания Бельгией независимости историческая живопись утрачивает глубину содержания. Национально-освободительная тематика теряет свою актуальность, свою общественную основу. Историческая картина превращается в пышное костюмированное зрелище с занимательным сюжетом. Выкристаллизовываются два направления в исторической живописи; с одной стороны, это монументальные помпезные полотна; для другого направления характерна жанровая трактовка истории. Национальные традиции живописи понимаются весьма поверхностно — как сумма приемов и средств, не обусловленных воздействием эпохи. Появляется множество художников, видящих все свое призвание в том, чтобы писать жанры, как «мастера 17 в.», или исторические сцены, «как Рубенс».

Антуан Жозеф Вирц (1806—1865) претенциозно, но безуспешно стремится в своих громадных историко-символических полотнах сочетать достижения Микел-анджело и Рубенса. Хендрик Лейс (1815—1869) пишет сначала небольшие жан-рово-исторические картины, подражая

колориту Рембрандта. С 60-х гг. он переключается на обширные многофигурные композиции с бытовыми сценами из эпохи Северного Возрождения, в манере исполнения которых он следует наивной точности и подробности мастеров этого периода.



Луи Галле. Последние почести останкам графов Эгмонта и Горна. 1851 г. Турне, Музей.

илл. 309 б

Среди многочисленных исторических живописцев середины века заслуживает упоминания Луи Галле (1810—1887), картины которого отличаются сдержанностью и лаконизмом композиции, а образы — известной внутренней значительностью и благородством. Характерным примером является полотно «Последние почести останкам графов

Эгмонта и Горна» (1851; Турне, Музей, повторение 1863 г.— ГМИИ). Эти же качества в еще большей мере присущи его жанровым картинам, таким, как «Семья рыбака» (1848) и «Славонец» (1854; обе—Эрмитаж).

Постепенно историческая живопись Бельгии теряет свою ведущую роль в системе жанров, и на первый план примерно с 60-х гг. выдвигается бытовая живопись. Жанристы середины века, как правило, подражали художникам 17 в., обращаясь к созданию развлекательных сцен в трактирах или уютных домашних интерьеров. Таковы многие картины Жана Батиста Маду (1796—1877). Очень традиционен в своих сюжетах Хендрик де Бракелер (1840—1888), изображавший одинокие фигуры за спокойным занятием в залитых светом интерьерах. Его заслуга состоит в решении задачи освещения и воздушной атмосферы средствами современной живописи.

Капиталистическое развитие страны, проходившее после завоевания независимости очень быстрыми темпами, уже в 60-е гг. поставило перед искусством новые проблемы. В художественную культуру Бельгии все активнее начинает вторгаться современность. Молодое поколение художников выдвигает лозунг реализма, отображения характерных сторон окружающей жизни. В своих стремлениях они опирались на пример Курбе. В 1868 г. в Брюсселе было основано Свободное общество изящных искусств. Наиболее значительными из его участников были Шарль де Гру, Константен Менье, Фелисьен Ропс, Луи Дюбуа. Все они выступили с лозунгом реализма, с призывом к борьбе со старым искусством, с его далекими от жизни темами и устарелым художественным языком. Глашатаем эстетических взглядов этого общества стал журнал «Свободное искусство», начавший выходить в 1871 г. Активнейший участник Свободного общества изящных искусств — Шарль де Гру (1825—1870) уже с конца 40-х гг. стал известен картинами из жизни низших слоев общества. Его манера письма близка Курбе. Колорит выдержан в темных сдержанных тонах, эмоционально соответствующих тягостной мрачности изображенного. Такова картина «Жаровня для кофе» (60-е гг.; Антверпен, Музей); здесь показаны бедняки,

греющиеся темным, холодным зимним днем на улице у жаровни, где поджариваются кофейные зерна. Глубокое сочувствие обездоленным характеризует творчество художника.



Шарль де Гру. Жаровня для кофе. 1860-е гг. Антверпен, Музей изящных искусств.

илл. 310 а

Реализм в Бельгии очень скоро завоевал прочные позиции во всех жанрах искусства. Появляется целая плеяда пейзажистов, правдиво и в то же время разнообразно отображающих родную природу, — так называемая школа

Тервюрена (по названию местечка, расположенного в лесу неподалеку от Брюсселя). Глава школы Ипполит Буланже (1837—1874) пишет тонкие, несколько меланхолические лесные пейзажи, близкие по колориту барбизонцам. Более энергично воспринимает природу Луи Артан (1837—1890). Чаще всего он изображал виды моря и побережья. Мазок его динамичен и упруг; художник стремится передать изменчивую атмосферу, настроение пейзажа.

Особое место занимал в бельгийском искусстве Фелисьен Ропс (1833—1898). Несмотря на то, что мастер значительную часть своей творческой жизни провел во Франции, он был активным участником бельгийского художественного процесса. Довольно скандальная известность художника — как певца парижских кокоток заслоняет часто его весьма важную роль в культурной жизни Бельгии. Ропс — один из создателей литературно-художественного журнала «Уленшпигель» (основан в Брюсселе в 1856 г.) и первый иллюстратор знаменитого романа Шарля де Костера (1867). Исполненные в технике офорта иллюстрации дают острые и интересные воплощения образов главных героев романа. Ропс был блестящим мастером рисунка и внимательным наблюдателем современного быта, о чем свидетельствуют многие его произведения.



Фелисьен Ропс. В антверпенском кафе. Рисунок. Акварель, уголь, цветные карандаши. 1876 г. Москва, Музей изобразительных искусств, им. А. С. Пушкина.

илл. 310 б

Архитектура Бельгии вплоть до конца 19 в. не создала ничего значительного. В первой половине века было еще построено несколько сооружений в стиле классицизма, отмеченных строгим вкусом (дворец Академии в Брюсселе — 1823—1826, архитектор Шарль ван дер Стратен; оранжереи в Ботаническом саду Брюсселя — 1826—1829, архитекторы Ф.-Т. Сейс и П.-Ф. Жинест). С середины века в архитектуре нарастает безудержный эклектизм и стремление к созданию пышных помпезных построек. Характерны, например, здание биржи в Брюсселе (1873— 1876, архитектор Л. Сейс), здание

Музея старинного искусства там же (1875—1885, архитектор А. Бала). Процветающий бельгийский капитализм стремится создать памятник своего могущества. Так возникает здание Дворца Правосудия в Брюсселе (1866—1883, архитектор Ж. Пуларт —одно из самых грандиозных по размерам сооружений Европы, отличающееся претенциозным и нелепым нагромождением и смешением всевозможных архитектурных форм. Одновременно в архитектуре Бельгии большую роль играет стилизаторство. Строится множество церквей, ратуш и других общественных зданий, подражающих готике, фламандскому Ренессансу, романскому стилю.



Жозеф Пуларт. Дворец Правосудия в Брюсселе. 1866—1883 г. Аэрофотосъемка.

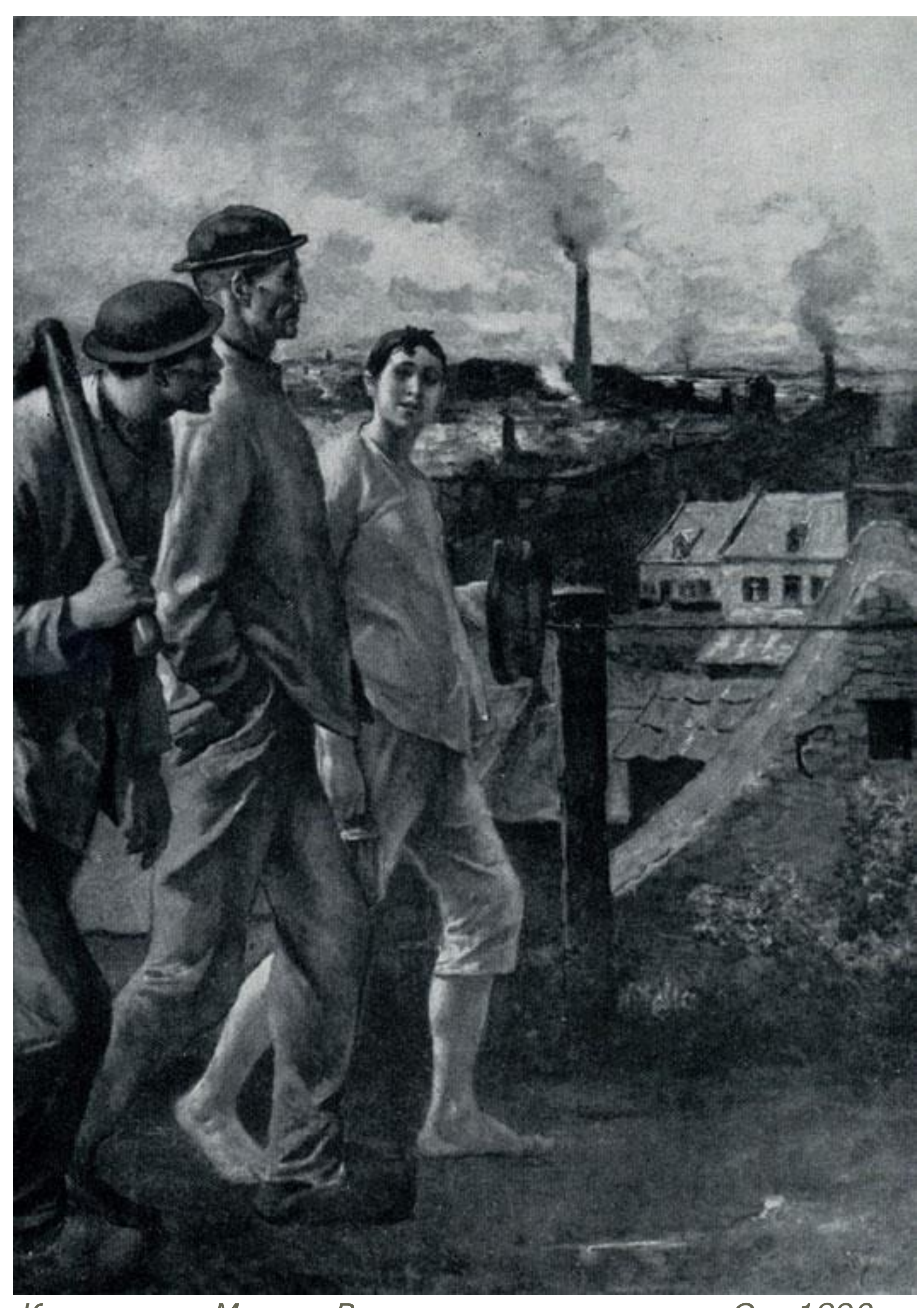
илл. 311

Бельгийская скульптура вплоть до последней четверти 19 в. отставала в своем развитии от живописи. В 30-е гг. под воздействием патриотических идей было все же создано несколько интересных статуй. В первую очередь здесь надо

отметить произведения Виллема Гефса (1805—1883 — его надгробие графа Фредерика де Мероде, павшего в революционных боях в Брюсселе (1837, Брюссель, собор св. Гудулы), и статую генерала Бельяра, стоящую на одной из площадей столицы (1836). Середина же века в Бельгии, как и во многих других странах, отмечена упадком искусства ваяния.

В эти трудные для монументального искусства годы формируется творчество крупнейшего бельгийского художника Константена Менье (1831—4905). Менье начал свое обучение в Брюссельской Академии художеств в классе скульптуры. Здесь в середине века господствовала консервативная академическая система; педагоги в своем творчестве и в своем преподавании следовали шаблону и рутине, требуя приукрашивания натуры во имя отвлеченного идеала. Первые пластические работы Менье были еще очень близки этому направлению («Гирлянда»; была выставлена в 1851 г., не сохранилась). Вскоре, однако, он бросает скульптуру и обращается к живописи, став учеником Навеза. Последний, хотя и был в те годы символом отжившего классицизма, мог научить уверенному владению рисунком, пластической лепке формы в живописи, пониманию большого стиля. Другая струя воздействий на молодого мастера связана в это время с дружбой с Шарлем де Гру, со знакомством с работами французских реалистов — Курбе и Милле. Менье ищет глубоко содержательного искусства, искусства больших идей, но обращается вначале не к современной теме, а к религиозной и исторической живописи. Особенно интересна картина «Эпизод из крестьянской войны 1797 года» (1875; Брюссель, Музей современного искусства). Художник избирает одну из финальных сцен восстания, закончившегося поражением. Он изображает случившееся как народную трагедию и в то же время показывает несгибаемую волю народа. Картина очень отличается от других произведений бельгийского исторического жанра тех лет. Здесь и иной подход к пониманию истории, и реализм в обрисовке действующих лиц, и проникновенная эмоциональность изображаемого, и введение пейзажа как активно звучащей среды.

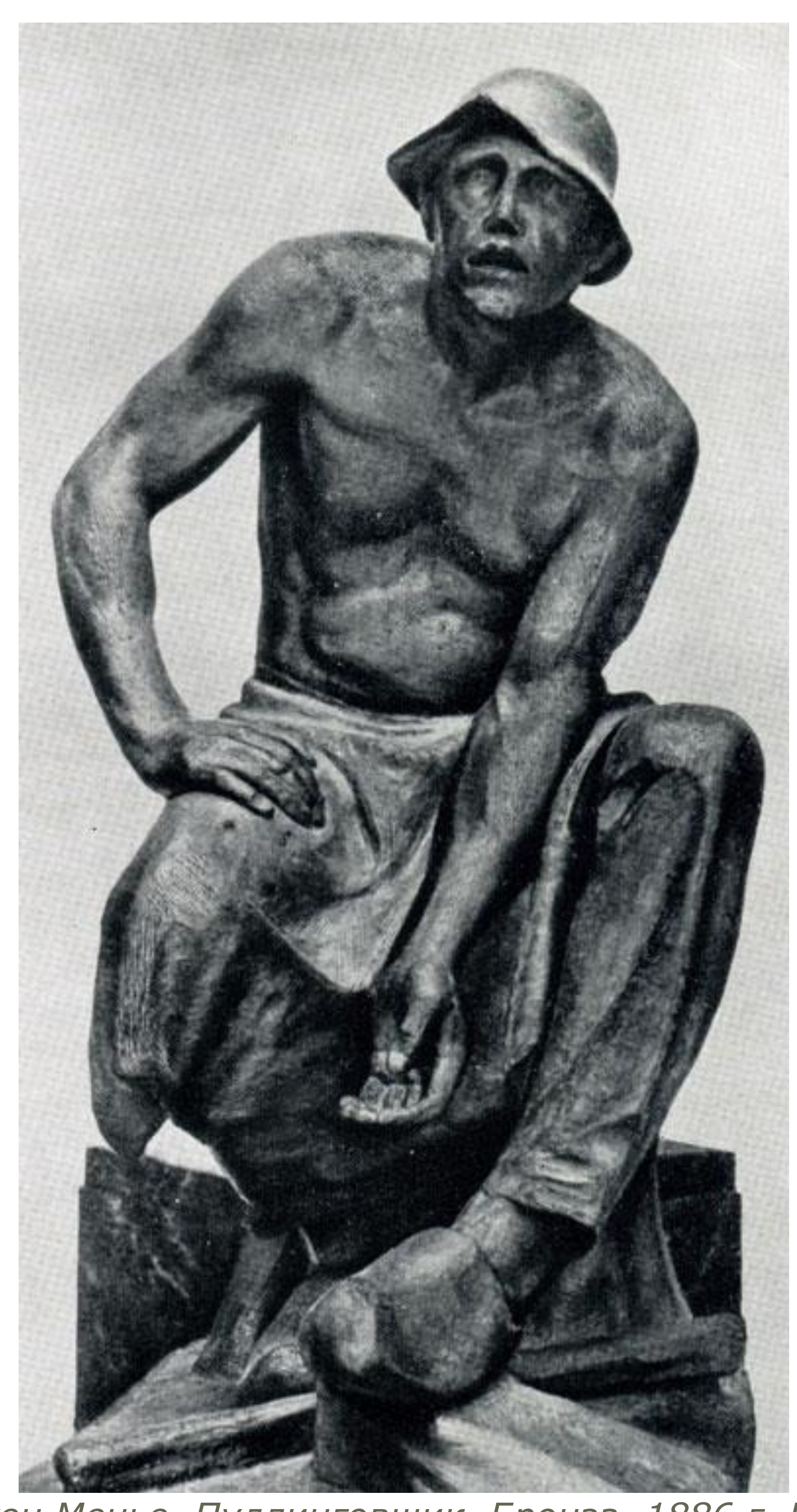
В конце 70-х гг. Менье попадает в «черную страну»— промышленные районы Бельгии. Здесь он открывает совершенно новый мир, еще никем не отраженный в искусстве. Жизненные явления со своими совсем иными аспектами прекрасного диктовали новый художественный язык, свой особый колорит. Менье создает картины, посвященные труду горняков, он пишет типы шахтеров и женщин-шахтерок, запечатлевает пейзажи этой «черной страны». Главная нота в его картинах не сострадание, а сила трудового народа. В этом-то и заключается новаторское значение творчества Менье. Народ не как объект жалости и сочувствия, народ как созидатель больших жизненных ценностей, тем самым уже требующий к себе достойного отношения. В этом признании великого значения трудящихся в жизни общества Менье объективно встал в уровень с самыми передовыми мыслителями эпохи.



Константен Менье. Возвращение из шахты. Ок. 1890 г. Антверпен, Музей изящных искусств.

илл. 312

В своих картинах Менье пользуется языком обобщения. Он лепит форму при помощи цвета. Колорит его строг и сдержан — в серые землистые тона вкраплены одно-два ярких красочных пятна, заставляющих звучать всю суровую гамму. Композиция его проста и монументальна, в ней использован ритм простых, четких линий. Характерна картина «Возвращение из шахты» (ок. 1890; Антверпен, Музей). Трое рабочих, как бы проходящие вдоль полотна, рисуются четким силуэтом на фоне продымленного неба. Движение фигур повторяет друг друга и в то же время варьирует общий мотив. Ритм группы и ритм пространства картины создают гармоничное уравновешенное решение. Фигуры сдвинуты к левому краю картины, между ними и правой боковой рамой — открытый свободный кусок пространства. Четкость и обобщенность силуэта группы, лаконизм образа каждой фигуры придают композиции характер почти пластического барельефа. Обратясь к новой увлекшей его теме, Менье очень скоро вспомнил свое первоначальное призвание. Обобщение, лаконизм средств языка пластики могли как нельзя лучше быть использованы для воспевания красоты человеческого труда. С середины 80-х гг. один за другим появляются статуи и рельефы Менье, прославившие его имя, составившие эпоху в развитии пластики 19 в. Главной темой и образом скульптора является труд, люди труда: молотобойцы, шахтеры, рыбаки, девушки-шахтерки, крестьяне. В скульптуру, ограниченную ранее узким кругом условных, далеких от современности сюжетов и фигур, тяжелой уверенной поступью вошли люди труда. Пластический язык, до этого совершенно выхолощенный, вновь приобрел весомую грубую силу, могучую убедительность. Тело человека показало скрытые в нем новые возможности прекрасного. В рельефе «Индустрия» (1901; Брюссель, музей Менье) напряжение всех мышц, упругая гибкость и сила фигур, затрудненное дыхание, разрывающее грудную клетку, тяжелые набрякшие руки — все это не уродует человека, а дает ему особую мощь и красоту. Менье стал родоначальником новой замечательной традиции — традиции изображения рабочего класса, поэзии процесса труда.



Константен Менье. Пудлинговщик. Бронза. 1886 г. Брюссель, Музей старинного искусства.

илл. 313

Люди, изображаемые Менье, не принимают изысканно красивые или традиционно классические позы. Они увидены и представлены скульптором в подлинно реальном положении. Их движения грубоваты, как, например, у крепкой задиристой «Откатчицы» (1888; Брюссель, музей Менье), порой даже неуклюжи («Пудлинговщик», 1886; Брюссель, Музей старинного искусства). В том, как стоят или сидят эти фигуры, ощущаешь отпечаток, положенный трудом на их облик и характер. И одновременно их позы полны покоряющей пластической красоты и силы. Это скульптура в подлинном смысле слова, живущая в пространстве, организующая его вокруг себя. Тело человека выявляет под рукой Менье всю свою упругую мощь и суровую напряженную динамику.



Константен Менье. Грузчик. Бронза. Ок. 1905 г. Брюссель, музей Менье.

илл. 314



Константен Менье. Антверпен. Бронза. 1900 г. Брюссель, музей Менье.

илл. 315

Пластический язык Менье обобщен и лаконичен. Так, в статуе «Грузчик» (ок. 1905; Брюссель, музей Менье) создан не столько портрет, сколько обобщенный тип, и это-то и придает ему большую силу убедительности. Менье отказывается от условных академических драпировок, его рабочий носит, так сказать, «прозодежду», но эта одежда не дробит и не мельчит формы. Широкие поверхности ткани как бы облепляют мускулы, отдельные немногие складки подчеркивают движение тела. Одной из лучших работ Менье является «Антверпен» (1900; Брюссель, музей Менье). Олицетворением трудолюбивого и деятельного города скульптор избрал не какие-либо отвлеченные аллегории, а вполне конкретный образ портового рабочего. Вылепленная с предельным лаконизмом суровая и мужественная голова крепко посажена на мускулистые плечи. Воспевая труд, Менье не закрывает глаза на его тяжесть. Одним из самых потрясающих его пластических произведений является группа «Шахтный газ» (1893; Брюссель, Музей старинного искусства). Это подлинно современный вариант извечной темы оплакивания матерью погибшего сына. Здесь запечатлено трагическое последствие катастрофы на шахте. Скорбная женская фигура склонилась в сдержанном немом отчаянии над судорожно вытянувшимся обнаженным телом.

Создав бесчисленные типы и образы людей труда, Менье задумал в 90-х гг. монументальный памятник Труду. В него должны были войти несколько рельефов, прославляющих различные виды труда,—«Индустрия», «Жатва», «Порт» и т. п., а также круглая скульптура — статуи «Сеятель», «Материнство», «Рабочий» и др. Этот замысел так и не нашел окончательного воплощения из-за смерти мастера, однако в 1930 г. он был осуществлен в Брюсселе по имевшимся оригиналам скульптора. Памятник в целом не производит монументального впечатления. Более убедительны его отдельные фрагменты. Сочетание их воедино в том архитектурном варианте, который был предложен архитектором Орта, оказалось довольно внешним и дробным.

Творчество Менье своеобразно подытожило развитие бельгийского искусства 19 в. Оно оказалось высшим достижением реализма в этой стране в рассматриваемый период. Вместе с тем значение реалистических завоеваний Менье вышло за пределы только национального искусства. Замечательные произведения скульптора оказали громадное влияние на развитие мировой пластики.

Искусство Голландии

В. Сидорова

Некогда богатая и могущественная Голландия с начала 19 в. на некоторое время утратила свою самостоятельность. Особенно тяжелые годы она переживала в период захватнической политики Наполеона. Объявленная Наполеоном блокада подорвала торговлю Голландии. В стране устанавливается сначала директория, а с 1806—1810 гг.— королевство во главе с братом Наполеона — Луи Бонапартом. Голландия превратилась во французскую провинцию с правом представительства в сенате. Только падение Наполеона вернуло Голландии и Бельгии независимость, объединив их в Нидерландское королевство во главе с Вильгельмом — принцем Оранским. В 1830 г. произошло отделение Бельгии от Голландии.

Длительное соприкосновение Франции и Голландии наложило глубокий отпечаток не только на политику и экономику последней, но и на весь строй ее культурной жизни. Голландская литература теряет в этот период свою самобытность. На всем протяжении первой половины 19 в. в Голландии господствует переводная французская литература, на сцене ставятся французские пьесы. Однако пробудившийся протест против засилья французского влияния выразился в возродившемся интересе к национальной истории, к народному творчеству, привел к борьбе за чистоту родного языка. В этом движении за национальную культуру большую

роль сыграл голландский энциклопедист В. Бильдервейк (1756—1831). В своих литературных произведениях он пробудил интерес к историческому прошлому своего народа, к героическим страницам его борьбы за самостоятельность.

В живописи эти настроения отразились в творчестве двух художников первой половины века — Яна Пинемана (1779—1853) и Яна Круземана (1804—1862). Их полотна, посвященные событиям национальной истории, внушены патриотическим чувством, однако, выполненные в строго академической манере, они маловыразительны.

Историческая живопись романтизма, столь характерная в эти годы для Франции и Бельгии, не нашла должного отражения в Голландии. Развитие голландского искусства, его национальное своеобразие определились иными тенденциями, а именно: непосредственным обращением художников к лучшим традициям голландского искусства 17 в. Это прежде всего касалось развития пейзажной и жанровой живописи. Одним из первых возродил лучшие традиции голландских пейзажистов 17 в. Иоганн Бартольд Ионкинд (1819—1891). Подобно своим предшественникам, он шел от непосредственного глубокого изучения родной природы. Ученик голландского пейзажиста Андреаса Схельфхаута (1787—1870) и французского живописца Э. Изабе, Ионкинд использовал завоевания французского искусства для развития голландской пейзажной живописи. В свою очередь его творчество оказало воздействие на развитие искусства Франции.

В своих рисунках и акварелях Ионкинд стремился не только изобразить голландский пейзаж с его характерными чертами, но и раскрыть «душу вещей», раскрыть свои ощущения. Тонкой по своему цветовому звучанию серой гаммой художник передает атмосферу, окутывающую предметы, движение в природе: рябь воды на каналах, трепет листьев, плывущие по небу облака.



Иоганн Бартольд Ионкинд. Зима в Голландии. 1863 г. Париж, собрание Жерар.

илл. 316

В акварелях раскрылись те стороны творчества Ионкинда, которые были созвучны молодым французским художникам, будущим импрессионистам. Картины Ионкинда иные. Работая над ними по акварельным этюдам, художник вводит человека, рассказывает о его труде; он делает картину более содержательной, подчеркивая в пейзаже национальные черты («Зима в Голландии», 1863; Париж, собрание Жерар). В

стремлении Ионкинда создать национальный пейзаж убеждают и его слова: «Страна прекрасна по своему национальному духу: я говорю — национальному, так как мельницы, порты, аллеи, деревья — все это носит национальный характер, который, я полагаю, нигде нельзя найти».

Развитие пейзажной живописи не случайно для Голландии. В течение веков голландцы отстаивали свою землю от сурового Северного моря. Разбушевавшаяся стихия не раз губила жителей, сравнивая с землей деревни, затопляя города. В памяти населения остались наводнения 1825, 1831, 1855 гг. Охраняя страну от вторжения моря, в течение веков голландцы воздвигали гигантские плотины. Столь живописно разбросанные по всей стране ветряные мельницы исполняют осушительные работы. Так, в течение 1840—1852 гг. было осушено огромное Гарлемское озеро. На дне его и сорока восьми осушенных озер выросли новые города и деревни. Богатые польдеры давали обильные урожаи и хороший корм для первоклассного голландского скота — гордости страны. Не потому ли голландский художник в пейзаже стремится запечатлеть не просто идиллические красоты природы, но передать труд народа. Изображая человека в пейзаже, художник часто сближает пейзажную живопись с жанровой.

Выдающуюся роль в развитии жанровой живописи Голландии, в укреплении реалистического искусства 19 в. сыграл Иозеф Израэльс (1824—1911). Ученик Амстердамской Академии художеств, Израэльс в ранний период (связанный с Амстердамом) пишет исторические композиции («Первый отказ принца Оранского исполнить приказ испанского короля», 1854; Амстердам, Штеделиксмузей) в академической манере. В последующих картинах—«На кладбище» (1856; Амстердам, Рейксмузей) и «После бури» (1858; там же) — художник передает драматические сюжеты, прибегая к чисто театральным эффектам.

Глубокое знакомство художника с народной жизнью освободило его от академической манеры, помогло найти самостоятельный путь к реалистической живописи.

Принужденный по состоянию здоровья покинуть город, он в течение ряда лет живет в рыбацких деревнях, изучая быт народа. Особенно плодотворна была его работа в Схевенингене, близ Гааги, куда он переселился в 1870 г. В это время художник исполняет лучшие произведения, подкупающие правдивостью передачи народной жизни. В картине «Швеи» (1870-е гг.; ГМИИ). Израэльс создает поэтические образы молодых крестьянских девушек, занятых шитьем. Дневной свет, проникающий из окна, освещая лица, оставляет в полутьме детали обстановки. Это типичный голландский интерьер. Сдержанная гамма холодных тонов, мягкая игра светотени говорят о новом этапе творчества художника.



Иозеф Израэльс. Швеи. 1870-е гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 317

Работая на пленэре, Израэльс пишет пейзажи в светлой жизнерадостной гамме, раскрывая красоту родной природы («Дети на берегу моря», 1872; Амстердам, Рейксмузей). С годами душевный мир человека, трагедия его судьбы

становятся главной темой его жанровых произведений. Он подчиняет все художественные средства — композиционное построение, цветовую гамму, манеру трактовки — одной цели: раскрытию переживаний человека. Он мастерски использует эффекты освещения, концентрируя внимание зрителя на лице, на руках, опуская детали. Драматичен образ женщины у ложа умершего мужа («Одна на свете», 1878; Амстердам, Рейксмузей). Трагична его картина «Когда стареют» (1883; Гаага, Музей современного искусства), в которой художник с необычайным лаконизмом изобразил одинокую фигуру сгорбленной старухи, греющей дрожащие руки у потухшего очага. Эти картины по глубине раскрытия внутреннего мира человека далеко выходят за пределы жанра.



Антон Мауве. Возвращение домой. 1880-е гг. Гаага, частное собрание.

илл. 318

Творчество Израэльса уходит своими корнями в прошлое, но в то же время художник выражает основные тенденции своей эпохи. Выступив в борьбе за национальную школу голландского искусства, за укрепление ее реалистических позиций, Израэльс объединил вокруг себя наиболее передовых художников своей эпохи. В Гааге он встретил своих единомышленников в лице пейзажистов А. Мауве, Х. Месдага, братьев Морисов, которые объединились в так называемую гаагскую школу.

Большую роль в развитии голландского искусства этой эпохи сыграла Гаагская Академия художеств, ведущим профессором в которой был Антон Мауве (1838—1888); он же возглавлял Пульхри-Студио, где велось преподавание рисунка и проводилась большая организационно-выставочная работа. Мауве был признанным главой гаагской школы. Ученик анималиста П.-Ф. ван Оса, Мауве в тематике пошел по стопам своих предшественников. Так же как в свое время П. Поттер, он пишет животных на фоне типичных голландских пейзажей. Но в то же время Мауве в решении поставленной задачи близок французским художникам. Подобно барбизонцам, он стремится показать пейзаж, наполненный воздухом, пронизанный лучами солнца, которые одинаково щедро освещают природу, людей и животных, объединяя их в единое целое. В картине «Пахарь» (1870-е гг.; собрание ван Тинхофен) он изображает крестьянина, тихо бредущего за плугом среди безбрежных полей. Еще большая слитность в пейзаже ощущается в картине «Овцы в лесу» (1870-е гг.; ГМИИ). Художник тонко передает серо-зеленые тона лесной опушки, слабо освещенной солнцем, и стадо овец, на шерсти которых играют зеленоватые отсветы. Используя различные оттенки, Мауве создает богатую гамму холодных тонов. Решая чисто колористическую задачу, художник сужает круг своих тем. Он все чаще возвращается к изображению зимнего пейзажа с овцами. Он находит бесконечное количество оттенков белого и серого в цвете шерсти овец, серого неба и снежного покрова («Овцы зимою»; 1880-е гг.; Гаага, Музей современного искусства).

Проблема пленэра, поставленная Мауве в живописи (что очень ясно видно в картине «Возвращение домой», 1880-е гг.; Гаага, частное собрание), решается им в акварелях, в которых особенно ярко раскрылся его талант блестящего колориста.



Хендрик Биллем Месдаг. Парусные лодки. Ок. 1875 г. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 319 6

Проблема пленэра нашла свое решение и в морских пейзажах Хендрика Виллема Месдага (1831—1915). Он был

первым маринистом в искусстве Голландии 19 в., который изобразил Голландию как морскую страну, до него не показанную его современниками. Марины Месдага — плод длительного и глубокого изучения натуры. Получив художественное образование в Бельгии (в 1866 г. у пейзажиста В. Рулоефса), Месдаг окончательно сложился в годы жизни в Гааге, где он начиная с 1869 г. пишет морские пейзажи в Схевенингене. Море у Месдага — это постоянно покоряемая человеком стихия. Художник изображает море в разное время дня, при различной погоде, то тихим и покорным, то бурным и опасным. Месдаг пишет море чаще всего с рыбацкими лодками, уходящими под парусами в открытое море или возвращающимися после рыбной ловли. В его морских пейзажах всегда много воздуха, который смягчает силуэты лодок. Их очертания почти сливаются на горизонте с небом. В пейзаже «Парусные лодки» (ок. 1875; ГМИИ) ритмичным чередованием парусов он передает глубину морского пространства, его широкие просторы. Произведения Месдага написаны часто в желто-серой гамме красок, такой характерной для Северного моря («Марина», 1875; Гаага, Музей современного искусства). Месдаг в своих маринах выявил своеобразие природы Голландии. Как и Мауве, он сыграл большую роль в художественной жизни Гааги. Он был первым крупным коллекционером современной живописи. Собранная им коллекция полотен барбизонцев легла в основу музея его имени в Гааге.

Большой вклад в гаагскую школу внесли три брата Мариса. Художники различной творческой индивидуальности, они, расширяя искания своих современников, наметили новые пути в искусстве Голландии. Старший и наиболее талантливый из них, Якоб Марис (1837—1899) — ученик Антверпенской Академии художеств. Вернувшись в Гаагу (1870) после длительного пребывания в Париже, он попал в среду художников, проблематика которых была ему близка. Якоб Марис — художник широкого диапазона. Он работал во многих жанрах, а в пейзаже сумел так широко раскрыть природу Голландии, как это не удавалось ни одному из его современников. Пейзажи Я. Мариса глубоко лиричны. Он

чувствует интимную прелесть небольших уголков старых городов («Деревянный мост», ок. 1878; Амстердам, Рейксмузей), но одновременно его привлекают огромные пространства моря или широкой реки. Высокий небесный свод, почти всегда покрытый облаками, сквозь которые проникают золотые лучи солнца или серебристый свет луны, господствует в его картинах. Я. Марис не всегда точно следует натуре. Иногда, подобно Ионкинду, он создает как бы типовой образ голландской природы со всеми характерными ее признаками: мачты лодок на канале, силуэты ветряных мельниц, поднятые разводные мосты или высокие узкие дома на берегу канала. Типичен его пейзаж «Мельницы ночью» (Гаага, Музей современного искусства). Художник изобразил серо-коричневые мельницы и лодки, которые как бы растворились в ночной темноте. Он дает низкую линию горизонта и огромное пространство неба. Сквозь просветы облаков проглядывает луна. Этот пейзаж не лишен романтики.



Якоб Марис. Ветряная мельница. 1870-е гг. Частное собрание.

илл. 319 а

Свободная техника Я. Мариса, подчас эскизный мазок смягчают контуры предметов, позволяют ему передать природу, окруженную воздухом, полную движения. В поздних пейзажах, оставаясь верным гамме серо-коричневых тонов, он вводит дополнительные цвета, добиваясь красочных контрастов. Так же как и большинство художников его

поколения, в поздних произведениях он отдал дань импрессионизму.

Представителем импрессионизма в Голландии является Биллем Марис (1844— 1910). Ученик Якоба Мариса, он пошел самостоятельным путем. Уже с первых лет творчества художника интересует проблема солнечного освещения. Так, в раннем пейзаже «Коровы на водопое» (Гаага, Музей современного искусства) Биллем Марис во многом соприкасается с пейзажистами старшего поколения. Пейзаж исполнен в светло-серых и коричнево-зеленых тонах, тщательно выписан; художник дает низкую линию горизонта, что помогает создать впечатление воздушного пространства. Солнечное освещение, проникая из-за облаков, оставляет в прозрачной тени неосвещенные части. В более поздних работах солнечный свет становится как бы героем его картин. Так, в картине «Коровы около болота» (там же) животные превратились в одно из цветовых пятен пейзажа. При характеристике воды художник вводит лиловые тона со светлыми желтыми бликами. Безоблачное светло-голубое небо излучает свет. Эскизная техника широкого, пастозного мазка намечает форму предметов. В этом пейзаже осуществляются тенденции, близкие импрессионизму. Импрессионизм нашел ряд приверженцев главным образом среди младшего поколения художников, из них наиболее талантливым был сын Иозефа Израэльса — Исаак Израэльс (1865—1934).

В стороне от основной линии развития художников гаагской школы с ее глубоко реалистическими тенденциями, с поисками пути национального искусства развивалось творчество Матиса Мариса (1839—1917). Он поддался воздействию прерафаэлитов. В его творчестве сказываются уход от действительности в область фантастики, обостренный интерес к своему внутреннему миру, подчас мистические переживания. Темы для своих произведений он часто черпал из легенд и сказок, порой не связанных с родной литературой. Он создавал произведения, далекие от жизни, условные в цвете, решающие чисто живописные задачи. В том же плане были исполнены его пейзажи, написанные в условной коричневой

гамме, упрощенные в характеристике натуры, с ярко выраженными монументальными тенденциями («Четыре мельницы», 1878; собрание Дей).

Под руководством А. Мауве, Якоба и Виллема Марисов сформировалось творчество Альберта Нейхеза (1844—1914), Бернарда Бломмерса (1845—1914), Давида Артса (1837—1890). Эти художники работали в жанровой живописи. Их произведения перекликались с работами жанристов 17 в., с ранними картинами Израэльса, но, по существу, не дали ничего принципиально нового для искусства Голландии.

Новые тенденции в голландской живописи связаны с именем ученика В. Мариса — Хендрика Брейтнера (1857—1923). В противоположность искусству художников гаагской школы, склонных к поэтическому отображению действительности, Брейтнер стремился к монументальному искусству. Это видно и в его ранних работах, изображающих военные сцены, и в более поздних (90-е гг.) городских пейзажах больших размеров; эти пейзажи отличаются четкой конструктивностью, контрастами световых эффектов. В дальнейшем проблематика Брейтнера была связана с искусством 20 в. 80-е гг. 19 в. были годами обострившихся классовых противоречий, восстаний шахтеров в Бельгии (70—80-е гг.), массовых выступлений рабочих в Амстердаме (1886). Социальные проблемы стали предметом обсуждений в среде передовых писателей и художников. Установившийся тесный контакт между художниками Бельгии и Голландии наложил отпечаток на их творчество, объединяя их общностью демократических интересов. Это привело к глубокому изучению жизни трудового народа, что сказалось, например, в творчестве бельгийца К. Менье.

С этим этапом в жизни голландского искусства связан ранний период в творчестве Винцента Ван-Гога (1853—1890).

В годы пребывания в Бельгии (1878—1881) окончательно сложилось его мировоззрение, что и определило демократическую направленность его творчества в этот период. Молодой Ван-Гог сосредоточивает свои силы на

изображении человека труда, который становится главным героем его произведений голландского периода. Будь то шахтер Боринажа, рыбаки и бедняки Гааги, крестьяне Дренте и Нуенена, он стремится создать яркие национальные типы, раскрыть психологию человека сурового труда. Ван-Гог увидел в окружающей жизни, в так называемой благополучной зажиточной Голландии, те стороны, которые оставались вне поля изучения гаагских жанристов. Таков выразительный образ старого рыбака, созданный им в Схевенингене («Отдыхающий рыбак», 1881—1882; Оттерло, собрание Креллер). Исполненные углем, пером, маслом, портреты крестьян поражают остротой психологической характеристики. Завершением длительной работы Ван-Гога над образами крестьян была композиция «Едоки картофеля» (1885; Ларен, собрание В. Ван-Гога). Однако в дальнейшем развитии своего творчества Ван-Гог, переехавший во Францию, решает проблемы, характерные для следующего этапа европейского искусства, почему творчество его в целом будет освещено в следующем томе.

Искусство Скандинавских стран

А. Тихомиров

Девятнадцатый век в искусстве Дании, Швеции, Норвегии — это эпоха сложения национальных художественных школ. Создание специфически своего, национально своеобразного искусства на некоторое время становится как бы программным требованием тех художников, творчество которых определяет лицо школы. Эти тенденции в наибольшей степени проявились в середине и третьей четверти 19 в. и были связаны с реалистическим направлением в искусстве; они вступали в противоречие с искусством предшествовавшей эпохи, шедшим под Знаменем классицизма, искусством, претендовавшим на некий универсальный идеал, видевшим в античности как бы обязательную норму совершенства для любой страны, любого народа.

Искусство Дании

Классицистические тенденции, которые зародились в Дании в последней четверти 18 в., наиболее ярко сказались в начале 19 в. в творчестве Бертеля Торвальдсена (1768/70—1844). Уже в молодые годы он приобрел известность у себя на родине и получил стипендию для поездки в Рим. Дату прибытия в «вечный город» Торвальдсен считал как бы годом своего рождения. «Я, — говорил он,—родился 8 марта 1797 г.; до этого меня не было». Первым успехом Торвальдсена в Риме был его «Ясон с золотым руном» (1802—1803) (*Это произведение Торвальдсена, как и большинство его произведений, находится в Копенгагене, в музее его имени.*). Эта скульптура напоминает Аполлона Бельведерского и одновременно некоторые рисунки Карстенса (немецкого художника, ученика Копенгагенской Академии художеств, представителя классицизма второй половины 18 в.). Однако в статуе Торвальдсена совершенно нет ощущения жизни, которое присуще каждому подлинному произведению греческой пластики. Но это была удобопонятная формула красоты, уводившая сознание от непосредственной жизни, от социальных тревог эпохи.

В это время родина Торвальдсена испытывает удары как со стороны Наполеона, требовавшего, чтобы Дания отказалась от участия в континентальной блокаде, так и со стороны Англии, проводившей репрессии за подчинение Дании Наполеону; Торвальдсен же в Риме занят исключительно темами античной мифологии. В статуях «Амур и Психея» (1807), «Ганимед» (1804), «Три грации» (1817—1819), «Меркурий со свирелью» (1818), в грандиозном рельефе «Поход Александра Македонского» (1812; вилла Карлотта у озера Комо) он создает композиции ритмические, проникнутые спокойным любованием, воспоминаниями об античных памятниках. В наиболее удачных работах реминисценции античности оживляются порой более реалистическими наблюдениями модели (например, «Ганимед, кормящий Зевсова орла», 1817), и тогда их изящество становится менее сухим и рассудочным. У Торвальдсена было умение декоративно и ритмично расположить фигуры, свести к единству движения и

реализовать до конца задуманный изящный, спокойно-благообразный эффект в том материале, которым он пользовался (преимущественно мрамор: медальоны «День» и «Ночь», 1814—1815). Это была изящная песнь о вымышленном мире образов, не затронутых волнениями бурных лет эпохи. И, быть может, не случайно, ее автором был датчанин, представитель небольшой страны, которая всячески старалась отстранять себя от участия в решении острых вопросов, раздиравших Европу. Искусство Торвальдсена имело широкий успех во всей Европе. В Штутгарте ему был поручен памятник Шиллеру (1835— 1839), в Риме — надгробие Пию VII (1824—1831), в Варшаве — конный памятник Понятовскому (1826—1829; подражание капитолийскому Марку Аврелию). Не без основания Торвальдсену делались упреки в том, что он «говорит языком других», служит вере тех, для кого он работает, будь то католики или протестанты, итальянцы или австрийцы, англичане или датчане. Искусство датского мастера пользовалось почти безоговорочным признанием (критику позволял себе лишь Готфрид Шадов). Однако в продолжение всей своей жизни Торвальдсен заботится о развитии датского искусства, собирает для Дании художественные произведения. Последние десять лет он живет на родине, становится президентом Академии художеств в Копенгагене.



Бертель Торвальдсен. Ганимед, кормящий Зевсова орла. Мрамор. 1817 г. Копенгаген, музей Торвальдсена.

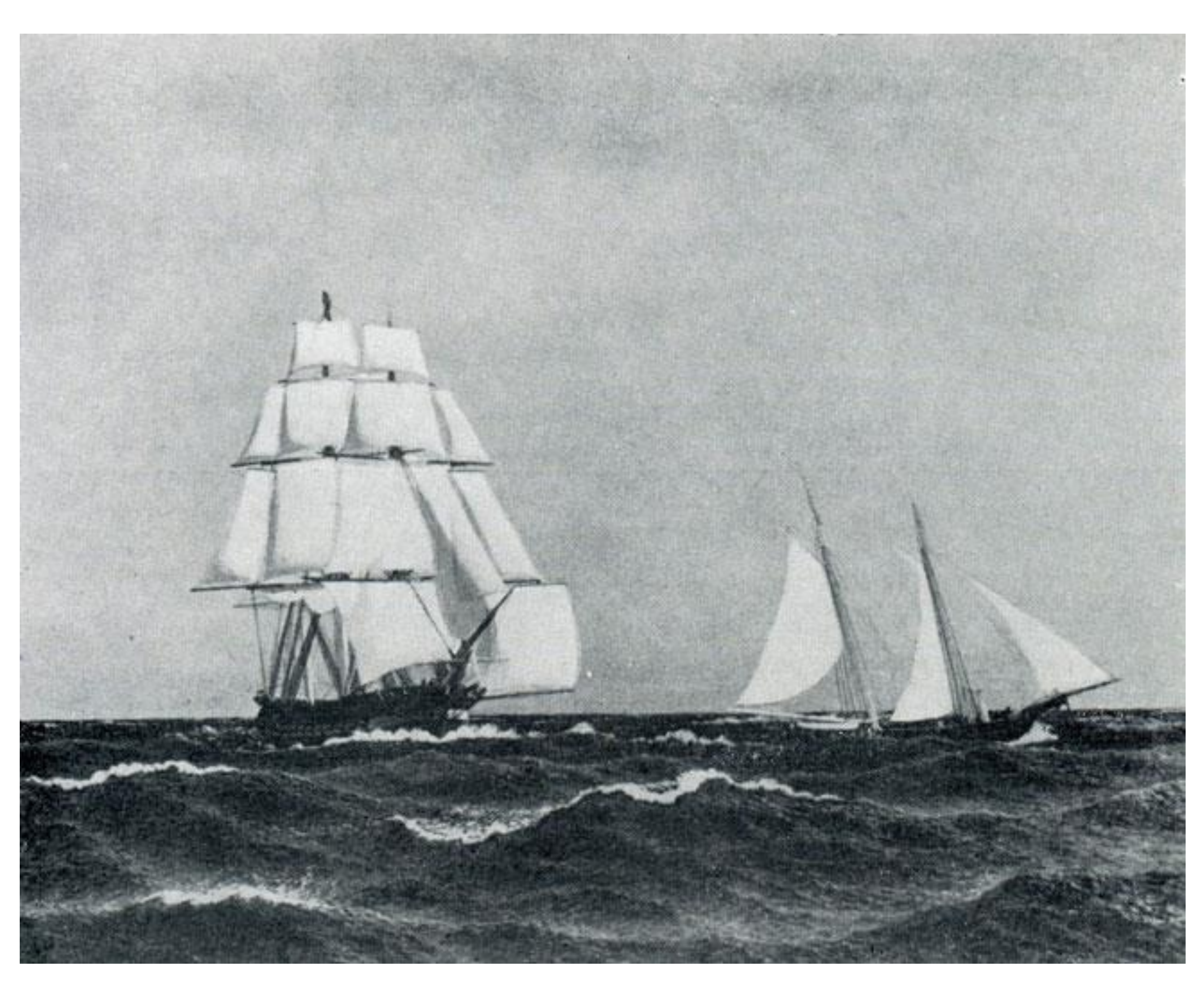
илл. 320

Классицизм господствовал и в датской архитектуре этого времени. Наиболее известным зодчим был Микаэль Готлиб Биннесбёль (1800—1856). В 1839—1848 гг. им был построен музей Торвальдсена, являющийся в то же время и мавзолеем, хранящим прах художника. В поисках простого и величественного Биннесбёль обращался к памятникам египетского и этрусского искусства. Биннесбёль строил и жилые дома и госпитали (больница в Оринге, 1854—1857).

В духе классицизма построена церковь Богоматери в Копенгагене (1811—1829) архитектором Фредериком Хансеном (1756—1845). Для нее Торвальдсен создал серию статуй апостолов и изваяние Христа, в котором сказались реалистические тенденции. Хансену принадлежат и другие постройки в Копенгагене: ратуша (1816), Школа Метрополитан (1816) и др.

Классицизм еще царил в скульптуре Торвальдсена, в то время как в живописи уже выявились противоположные ему тенденции. Наследие Енса Юля (см. том IV) с его реалистическими исканиями нашло продолжение в трудах Кристоффера Вильхельма Эккерсберга (1783—1853). В 1810 г. Эккерсберг, которого называют «отцом датской национальной школы», приехал в Париж и поступил в мастерскую Давида, где работал с 1811 по 1812 г. Более пенными, чем его школьные работы, являются его зарисовки окрестностей Парижа. В 1813 г. Эккерсберг для завершения образования едет в Рим, где сближается с Торвальдсеном. В 1814 г. Эккерсберг пишет его поколенный портрет (Копенгаген, Академия художеств (*Эккерсберг несколько раз повторял этот портрет; реплики имеются в копенгагенской Новой Карлсбергской глиптотеке и в Швеции, в Национальном музее в Стокгольме.*)) — одно из лучших своих произведений. Скульптор изображен почти в профиль, в черном костюме, с орденом. Наброшенный на плечи плащ не скрывает небольших холеных рук. Голова с небрежными прядями длинных волос выделяется на фоне барельефа («Триумф Александра»). Лицо, задумчивое, доброе, с мечтательными большими серыми глазами и чуть улыбающимися тонкими губами, приветливопростодушно. Статическая пирамидальная композиция усиливает впечатление уверенности, спокойного

благообразия. В других своих известных портретах Эккерсберг более робок и меньше интересуется моделью; суше и его живопись в картине «Сестры Натансон» (1820; Копенгаген, Художественный музей). Но во всех портретах он правдив и наблюдателен, сознательно отказывается от идеализации видимого. «Вы всегда хотите делать все лучше господа бога; право же, будьте довольны, если вам удастся сделать не хуже его»,— говорит он своим ученикам. Интерес к правдивому изображению действительности отражается и в его пейзажах, особенно маринах (его называли «портретистом кораблей»): «Три парусника» (1849; Копенгаген, Художественный музей).



Кристоффер Вильхельм Эккерсберг. Три парусника. 1849 г. Копенгаген, Художественный музей.

илл. 322 а

Новые формы искусства выражают те изменения общественной жизни, экономики и расстановки социальных сил, которыми характеризуются 30—40-е гг. В литературе интерес к народной жизни проявляется в творчестве Андерсена. В 1844 г. датский теоретик и историк искусства Гойен призывает художников к созданию самобытного датского искусства на основе изучения народной жизни. К осуществлению этой задачи приближаются художники, бывшие учениками Эккерсберга или близкие ему. Так, Иоргенс Зонне (1801—1884) изображает народные сцены: «Крестьяне у костра в Иванову ночь» (1847; Копенгаген, Художественный музей); «Базар в Иванов день» (1858; Ригсдаген, Музей); «Деревенская сцена» (1848; Неергард, собрание Бодиль).

Иоганн Лундби (1818—1848) был пейзажистом, писавшим долины, дюны, проселочные дороги родной страны. Вильхельм Марстранн (1810—1873), сатирические композиции которого перекликаются отчасти с Хогартом, посвящал свои картины сценам из пьес писателя Хольберга. Самое поэтичное, что он создал,— это портретные группы в интерьере («Писательница Гиллембург читает свои новеллы И. Гейбергу и его жене», 1870; Копенгаген, собрание Юль); «Жена и дети художника в мастерской» (1861; Копенгаген, Художественный музей).

Кристен Кёбке (1810—1848) — один из интереснейших учеников Эккерсберга. Его портрет пейзажиста Сёдринга (1832; Копенгаген, собрание Хиршспрунга) показывает, какой огромный путь прошло датское искусство со времени Юля, решавшего в прошлом веке сходные задачи. Образ воспринят художником исключительно живо; Кёбке очень непосредственно и непринужденно характеризует жизнерадостного позирующего ему художника, так легко откинувшегося на спинку кресла и приветливо глядящего на зрителя. Фигура очень красиво связана с интерьером, который дополняет характеристику Сёдринга. Кёбке с глубокой симпатией рассказывает и о простом «маленьком человеке». Таков его сидящий у обочины дороги торговец в картине

«Продавец сигар» (1831; Копенгаген, Ассоциация любителей искусства). Кёбке делает дальнейший шаг в сторону правдивости видения и в сторону обогащения живописного языка, богатства тоновых отношений. Проблема передачи света и воздушной среды интересовала и талантливого Вильхельма Бендса (1804—1832). В жанровых картинах к Эккерсбергу очень близок Константин Хансен (1804—1880), что особенно видно в картине «Датские художники в Риме» (1838; Копенгаген, Художественный музей). Однако одновременно он пишет композиции в духе академизма.



Кристен Кёбке. Сестра художника. 1831 г. Копенгаген, Художественный музей.

илл. 321

Резкого противопоставления академического и реалистического искусства в датском искусстве не было и во второй половине 19 в.; во всяком случае, оно не было выражено с такой силой, как во Франции. Эти два направления порой уживались в творчестве одного и того же художника. Так было, например, у Карла Блоха (1834—1890); он создает надуманную театральную композицию «Геракл, освобождающий Прометея» (1864; Афины, Королевское собрание), которая прогремела в Европе, и одновременно пишет реалистическую жанровую картину «Мальчик-тряпичник» (1863; Стокгольм, Национальный музей).

Среди художников-реалистов второй половины 19 в. выделялись Кристен Дальсгор (1824—1907), изучавший быт скагенских крестьян и изображавший конфликты из их жизни,—«Опись имущества крестьянина» (1859; Копенгаген, Художественный музей)—и Фредерик Вермерен (1823—1910), с большой правдивостью писавший деревню, старых пастухов с натруженными руками.

Нового подъема демократическое и реалистическое направление достигает в творчестве мастеров следующего поколения: Крейера, Микаэля и Анны Анкер и Смита, тесно связавших свое искусство с жизнью и бытом ютландских рыбаков. В отличие от художников предшествующего поколения, ездивших учиться или в Италию, или в Германию (Мюнхен и Дюссельдорф), они предпочли Париж. По возвращении в Данию они используют приобретенные там знания, передавая природу и жизнь родной страны, создавая свое самобытное национальное искусство.

Педер Северин Крёйер (1851—1909) даже будучи в Италии писал не Рим античных богов, а мир итальянских пролетариев. Своей картиной «Деревенский шляпочник в Италии» (1880; Копенгаген, собрание Хиршспрунг) ®н обратил на себя внимание на Парижской выставке (первая медаль). Шляпочник изображен за работой над войлоком у горячей печи. В картине сказалось умение сложными контрастами цвета передавать световые эффекты. Вернувшись на родину,

Крёйер все более углубленно изучает жизнь скагенских рыбаков и изображает сцены их труда, связывая их с изображением взморья. Крёйер становится одним из самых сильных художников датской живописи, справляется с задачами большой сложности. С большим успехом он пишет групповой портрет членов комитета французской выставки в Копенгагене в 1887 г. — тридцатифигурный портрет знаменитостей французского и датского артистического мира (Копенгаген, собрание Хиршспрунг). Но самыми интересными работами Крёйера являются его картины из быта скагенских рыбаков, как, например, «Рыбаки подходят к берегу» (1876; там же). Высокие вертикали свернутых парусов своими силуэтами пересекают мягкую линию горизонта и уходят высоко в небо. Рыбаки — мужчины и женщины — вытаскивают баркасы на песок, переносят тяжелые корзины с рыбой, которую тут же чистят; движения их медлительны, можно догадаться, что разговор их немногословен. Еще выразительнее типаж рыбаков в «Лавке в рыбачьем поселке» (1882; Копенгаген, Художественный музей). Лавка — как бы своеобразный деревенский клуб. Несмотря на то, что комната полна народу, покупателей немного: двое малышей пришли за какой-то мелочью, что-то покупает и старик у стойки со спиртными напитками. Мощные фигуры рыбаков, расположившихся в лавке как у себя дома, доминируют над всем. Картина очень естественно скомпонована; с исключительной жизненностью она раскрывает взаимоотношения этого маленького мирка.

Мир рыбаков стал своим миром и для Микаэля Анкера (1849—1927) и его жены Анны Анкер (1859—1935). М. Анкер изображает отдельные типы рыбацкого поселка и целые группы, порой в тревожные моменты их опасного и тяжелого труда. Такова, например, его картина «Обойдут ли они рифы?» (1880; Копенгаген, Художественный музей), где изображена группа рыбаков у моря, смотрящих вдаль, откуда должны прибыть их товарищи. Тяжелые мускулистые фигуры рыбаков овеяны воздухом моря, полны мужественной силы. Сильнее, чем Крёйер, Анкер чувствует силу коллектива этих суровых людей, добывающих свой хлеб в повседневной

борьбе со стихией («Вытаскивают сети», 1883; там же), где единое усилие целой шеренги людей создает впечатление мощи.



Микаэль Анкер. Обойдут ли они рифы? 1880 г. Копенгаген, Художественный музей.

илл. 322 б

К правдивейшим изобразителям жизни ютландских рыбаков надо причислить менее известного при жизни, но позднее оцененного Ганса Смидта (1839—1917). Он и жил и работал в деревенском захолустье среди людей, которых он полюбил такими, как они есть, с теми чертами, какими отметили их склад и облик постоянный тяжелый и примитивный труд,

нужда, узкий кругозор монотонного быта этого уголка, оторванного от остального мира. С трогательным чувством и без всякой сентиментальности Смидт отмечает их трудолюбие, настойчивость, терпение, передает патриархальный уклад их быта. Характерна одна из ранних работ Смидта: «Чужой спрашивает дорогу» (1877; Копенгаген, Художественный музей). Путешественник едет верхом; появление незнакомого, «чужого» человека — редкое явление и для старика, который разъясняет ему путь, и для хозяйки, и для девочки-внучки, да и для всех немногочисленных обитателей приземистых хижин с крохотными оконцами этой песчаной улицы возле дюн. Смидт охотно изображает одинокие повозки, запряженные волами среди безлюдных дорог, перевозы, паромы, крохотные каморки с их неприхотливыми обитателями. Но он изображает не только тяжесть крестьянского труда — он показывает порой и гражданские чувства деревенских жителей, как это видно в серии эпизодов из войны с Пруссией, когда эти пожилые люди в старомодных шляпах берутся за ружья и роют окопы. Живопись Смидта добротна, приведена к цельности, хотя и не так виртуозна, как живопись Крёйера, но она полностью соответствует своему содержанию.

В искусстве Дании конца 19 в. постепенно сужается круг тем, хотя порой, быть может, их трактовка становится более утонченной. Возникают красивые, тонкие и своеобразные картины бытовой живописи. Вигго Йохансен (1851—1935) с теплым чувством и большим мастерством представляет семейную жизнь, заботы матери о детях. Сложнее искусство Вильхельма Хаммерсхоя. Хаммерсхой (1864— 1916) — преимущественно художник интерьеров с очень тонко схваченным настроением разных часов дня. В свои тихие, почти пустые комнаты Хаммерсхой часто помещает одинокую женскую фигуру за шитьем, чтением, музыкой. Художник воплощает в этих картинах свое собственное душевное состояние; он поэт настроений, сумерек, уединенности; Хаммерсхой обобщает свои наблюдения, без всякой резкости приводя композицию к нескольким большим тональным плоскостям, к ясным, упрощенным и тем не менее живым выразительным силуэтам.

Он также тонкий портретист, стремящийся прежде всего передать внутренний душевный мир изображаемых, это большей частью мягкие, задумчивые, чуть грустные интеллигенты — внешность для него интересна лишь как средство раскрыть «душу» портретируемого. Характерна едва освещенная голова на темном фоне в портрете писателя Карла Мадсена, в пенсне, смотрящего мимо зрителя (1890, Скаген, Музей). Иногда его наблюдения не лишены иронии (портрет пяти художников, 1902; Стокгольм, галлерея Тиль).

Особняком стоит искусство Кристена Сартмана (1843—1917), посвятившего много лет работе над серией исторических картин из жизни заключенной королевы Леоноры Кристины. Эмоционально насыщенные, красочные, они поражают своим стремлением раскрыть душевное состояние действующих лиц («Леонора Кристина покидает темницу», 1855; Копенгаген, Новая Карлсбергская глиптотека).

Прогрессивные тенденции в искусстве Дании сказываются и в начале 20 в., но они отступают перед стилизаторством, перед тенденциями модернизма, характерными для многих западноевропейских стран этого времени.

Искусство Швеции

Классицизм, так блистательно представленный в Швеции в 18—начале 19 столетия, становится холодным и риторическим. Это видно и в архитектуре, в постройках Фредрика Блома (1781—1853), и в скульптуре Бенчта Эрланда Фогельберга (1786—1854). Хотя Фогельберг вводит богов скандинавских саг в Пантеон ложно-классиков (статуи Тора—1844, Одина—1831; Стокгольм, Национальный музей), но это не придает его работам чувства и национального своеобразия.

В живописи относительно высокий уровень сохраняется в портрете, в частности в творчестве Олофа Иохана Сёдермарка (1790—1848), долго работавшего в Риме и в своих законченных и строгих по рисунку полотнах напоминающего Энгра («Портрет Каролины Биглер», 1835; Стокгольм, Национальный музей).

Однако новые тенденции начинают обнаруживаться в пейзаже и в бытовой живописи; интерес к реальному вместо идеального проявляется прежде всего в стремлении художников передать облик своей страны. Но пейзаж шведских художников холоднее интимно задушевных образов датских пейзажистов. Все же Карл Иохан Фалькранц (1774—1861), пытавшийся подойти к созданию образов родной природы, вооруженный изучением Клода Лоррена и Рейсдаля, сумел стать основателем национального пейзажа и положить начало реалистической традиции в этой области искусства.



Иоган Фредрик Хёккерт. Свадебный поезд в Хорнаване в Лапландии. 1858 г. Стокгольм, Национальный музей.

илл. 323 а

В бытовом жанре и исторической картине становление национальной школы возглавляет Иохан Фредрик Хёккерт (1826—1866). Художник работал на глухой и, казалось бы, безрадостной тогда окраине Швеции — в Лапландии. Его картины, изображающие убогий быт лапландской деревни, были настоящим поворотом к правде действительности. Лапландская серия Хёккерта благодаря качеству своей живописи выходит за пределы чисто этнографической документации.

Однако жанровая живопись в шведском искусстве середины 19 в. не достигла той демократической направленности и жизненной силы, которая проявилась в датском искусстве той же эпохи. Ощущения подлинно народного пафоса нет и у тех художников, которые стремились создать национальное искусство, обращаясь к древним сказаниям, народным песням (как, например, Нильс Иохан Бломмер (1816—1853), Аугуст Мальмштрем (1829—1901), Мартен Винге (1825—1896).

Решительный поворот и подъем начинаются в шведском искусстве с 1870-х гг., когда страна достигает больших успехов на пути капиталистического развития, богатеет и развивает свои зарубежные связи. Большое число одаренных шведских художников работает в Париже. Шведская колония в Париже становится авангардом нового национального направления в искусстве Швеции. В 1886 г. был основан Художественный союз. Среди многочисленной плеяды мастеров Этого времени выделился целый ряд ярких индивидуальностей: Иозефсон, Ларсон, Лильефорс и, наконец, сильнейший шведский художник-реалист нового времени Цорн.



Эрнст Иозефсон. Портрет Готтфрида Ренхольма. 1880 г. Стокгольм, Национальный музей.

илл. 324

Творчество Эриста Иозефсона (1851—1906) было противоречивым и не успело полностью развернуться во всю свою силу. Он работал в духе и реализма и раннего импрессионизма, много сил отдал темам сказочной фантастики. Выразительны его портреты, среди них — портрет журналиста Ренхолъма (1880, Стокгольм, Национальный музей). Иозефсон сумел здесь соединить силу непосредственного впечатления с характеристикой, вскрывающей черты прозаизма буржуазного века. Журналист воспринят и раскрыт художником как литератор-делец, с блокнотом в руке готовый спешно зафиксировать злободневную сенсацию. Иозефсон писал сцены рабочего быта, например испанских кузнецов возле мехов, а также испанских танцовщиц в предместьях Севильи и, наконец, много сказочных композиций. Фантастические темы («Гений ручья», 1884; Стокгольм, Национальный музей) постепенно стали преобладать в его искусстве над реалистическими. Душевная болезнь прервала его творчество. Человеком совершенно другого склада представляется Карл Ларсон (1853—1919). Круг его тем кажется довольно узким: это прежде всего дети, детский мир в семьях средней буржуазии, детская комната, которую Ларсон воспринимает как мирок домашнего уюта, освещенный робким лучом чистенького солнца. Г. В. Плеханов дал интересный анализ его творчества, связав это искусство с тем состоянием, в котором находились скандинавские страны, в которых «противоречия нынешнего общества достигают пока незначительной степени» (*Г. В. Плеханов, Пролетарское движение и буржуазное искусство.- Избранные философские произведения, т. V, М., 1958, стр. 444.*). «Идиллии Ларсона очень привлекательны, но круг идей, связанных с ними, очень узок». В то же время Плеханов восторгается «простотой и естественностью» Ларсона, «чистотой, свежестью и миром», которыми веет от его картин. Ларсон много работал и над декоративными панно. Но тенденции декоративизма все больше уводили художника в сторону стилизации.



Бруно Лильефорс. Орлы, напавшие на утку. 1897 г. Стокгольм, Национальный музей.

илл. 323 б

Художником особого круга наблюдений выступил в шведском искусстве Бруно Лильефорс (1860—1939). Первые его шаги не были признаны Стокгольмской Академией. Тогда он удалился в тихий уголок Лапландии и там всецело ушел в изучение животного мира своей страны, птиц и зверей. Лильефорс правдиво и очень убедительно изображает не только внешность животных, но и их жизнь, повадки, их жестокую борьбу за существование среди суровой северной природы.

Одним из самых крупных явлений скандинавского искусства конца 19 в. является Андерс Цорн (1860—1920). Русские художники — Репин, Серов и Врубель, Архипов — очень высоко оценивали искусство Цорна. Но его искусство было одно время модой и даже оказывало вредное влияние, поскольку воспринималось внешне односторонне и заражало своей виртуозной «лихостью», широкой «размашистостью кисти». На самом деле Цорн гораздо глубже. Художник работал во многих странах — в Англии, где впервые составил себе имя, в Италии, Испании, Венгрии, Турции, Северной Африке, в Париже, где почерпнул очень многое для своего живописного метода, в Америке, где писал портреты миллионеров; но после всякого такого путешествия он неуклонно возвращался в родную Дале-карлию, люди которой ему представлялись «солью земли»; их он знал и чувствовал лучше всего, потому что он сам был плотью от плоти своего народа. Именно отсюда идет здоровое начало искусства Цорна, несмотря на все те снижающие черты, которые на него наложила эпоха с ее проявлениями модернизма и буржуазного эстетизма. Цорн родился в крестьянской семье в деревне Бора в Дале-карлии. Еще будучи подпаском, он вырезал фигурки из дерева, в дальнейшем он никогда не бросал совсем скульптуры, но она не играла существенной роли в его творчестве. Он прежде всего живописец и (в позднем периоде)—гравер. Первые свои успехи Цорн завоевывает в акварели. Это работы тщательно выполненные до полной законченности деталей, с очень зоркой характеристикой людей и окружающей их обстановки. Такова его акварель «Хлеб наш насущный» (1886; Стокгольм, Национальный музей), изображающая в поле старушку крестьянку, сидящую в ложбине возле костра, на котором в котелке варится еда. Не только все черты лица крестьянки, но и все подробности: полушубок, обувь, корзинка, лежащая на земле, котелок, трава, отдельные листья и цветы чертополоха, колосья с зернами пшеницы — переданы художником во всей их конкретности и притом так, что ни одна из этих деталей не только не мешает общему образу — трудового дня в поле, но, наоборот, каждая вносит свою ноту в полноту переданного состояния.

К масляной живописи Цорн обращается лишь со времени пятилетней работы в Париже (1887—1893). Его внимание привлекает живопись Бастьен-Лепажа. Цорн пишет в это время много сценок народного быта: рыбаков, женщин-крестьянок, пекущих хлеб или за другой домашней работой — тканьем, уборкой, стиркой и т. п.; он пишет сцены ярмарок, танцы народных гуляний, зарисовывает характерные народные типы.. В эти годы он впервые вырастает во всю свою силу как портретист. Со всей остротой непосредственного впечатления, сводя порой цветовую серебристо-серую гамму к контрасту теплого и холодного, он широко и сильно, поразительно жизненно лепит лицо и руки своих моделей, небрежно намечая остальное — например, в портрете французского артиста Коклена (1889; Стокгольм, собрание Торстена Лаурина), улыбающегося и готового продекламировать очередную роль. Наконец, все большее значение в искусстве Цорна занимает изображение женского обнаженного тела во время купанья в комнате или среди природы. Его увлеченные, широкие, полные чувственного оптимизма Этюды с натуры становятся своеобразным гимном здоровой плоти, радости жизни. В искусстве Цорна есть черты, сближающие его с импрессионистами и отличающие его от них. Цорна сближает с импрессионистами интерес к проблемам света и изменениям цвета предметов от света, воздуха, среды и рефлексов. Но в его картинах всегда ощущаешь объемность и материальность, в них никогда не исчезает предметность. Непосредственное впечатление от природы, которое для Цорна является высшим законом его видения, сообщает его картинам большую остроту, убеждающую простоту, впечатление жизненной правды, ликующей радости жизни. Но в го же время здесь лежит и ограниченность его восприятия: его простота слишком порой упрощенно наглядна. Оптимизм его поздних работ слишком часто начинает заменяться только чувственной радостью. Широта его живописи начинает нередко превращаться в эффектный прием. Творчество Цорна является заметным вкладом и в западноевропейскую графику, в частности в офорт. Он вносит в него те же положительные качества и те же недостатки, которые свойственны его живописи.



Андерс Цорн. Портрет Поля Верлена. Офорт. 1895 г.

илл. 325



Андерс Цорн. Сидящая девушка. 1902 г. Стокгольм, Национальный музей.

илл. 326

Подъем национальной школы в Швеции 80—90-х гг. был кратковременным. В 1886 г. к программе борьбы за национальное искусство присоединились восемьдесят шесть самых талантливых художников Швеции; но уже в 1900-х гг. положение существенно изменилось; символисты, а затем последователи «диких» резко поворачивают в сторону космополитического формализма.

Искусство Норвегии

В 1814 г. в Норвегии была принята конституция — одна из наиболее демократических буржуазных конституций, существовавших тогда в Европе. Энгельс в письме к Паулю Эрнсту, отмечая ее значение, писал в 1890 г.: «Норвежский крестьянин никогда не был крепостным». И далее: «Норвежский мелкий буржуа — сын свободного крестьянина, и вследствие этого он — настоящий человек...» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, М., 1947, стр. 420.*). Народная крестьянская основа ощутима и в норвежском изобразительном искусстве, хотя, быть может, и в меньшей степени, чем в великой норвежской литературе конца 19 в. Для развития архитектуры и изобразительного искусства, однако, налицо был ряд особых трудностей. У художников не было заказов, не было художественной школы. Первая художественная школа возникла в 1858 г. Скульпторы и живописцы Норвегии в течение ряда десятилетий учились или в Копенгагенской Академии художеств, или в Германии (Дюссельдорф и Дрезден); позднее притягательным центром для норвежских художников стал Париж.



Иоганн Кристиан Даль. Лисхорн. 1856 г. Осло, Национальная галлерея.

илл. 327 а

Первым норвежским художником, положившим начало национальной школе живописи, был пейзажист Иоганн Кристиан Даль (1788—1857). Сын рыбака из Бергена, Даль после учения в Копенгагене попадает в Дрезден; он приглашен туда после ряда успехов, вскоре становится профессором Дрезденской Академии художеств и остается им до конца жизни. Он неоднократно ездит на родину, ходит по горам и долинам, работает под открытым небом над этюдами и делает зарисовки. В Дрездене он пишет по ним картины;

созданные им образы норвежской природы наиболее ценная часть его наследия. На гранитных массивах, покрытых мхом, совсем не похожих на те «итальянские виды», которые так влияли на 'всех европейских пейзажистов, Даль изображает стада коз и оленей. За плоскогорьями перед глазами зрителя одна за другой возникают суровые горные цепи, и в этих огромных перспективах небо с клубящимися облаками воспринимается еще величественнее и огромнее. В такой картине, как «Лисхорн» (1856; Осло, Национальная галлерея). Даль поднимается до обобщенного образа своей родной страны. Учеником и последователем Даля был Тозтс Фирнлей (1802—1842), который правдиво передавал характер горного пейзажа Норвегии с ледниками, сияющими на далеких вершинах.

Следующее поколение норвежских реалистов — Адольф Тидеманд (1814—1876), Ганс Гуде (1825—1903), Олаф Вильгельм Исааксен (1835—1893), Герман Аугуст Каппелен (1827—1852) — еще более настойчиво и целеустремленно идет по пути изучения и реалистического изображения норвежской действительности. Они совершают групповые этюдные поездки по северу. Тидеманд обращается к реалистическому показу людей крестьянского севера («Портрет крестьянина»; Осло, Национальная галлерея). Хотя дюссельдорфская сентиментальность сказывается в его работах из жизни северных сектантов («Гаугиане», 1852; Осло, Национальная галлерея; «Фанатики», 1866; Стокгольм, Национальный музей), но в них есть и правда о быте простых людей труда северных окраин; художник умеет рассказать как об их радостях, так и о тяжелом труде и горестях. С глубоким сочувствием и бесхитростно он повествует, например, о таком тяжелом явлении, как эмиграция, когда невозможность добыть средства к существованию заставляла людей бросать родину в надежде на призрачные перспективы на чужбине («Прощание эмигрантов», 1851; Лейпциг, Музей).

В Норвегию постепенно начинает проникать влияние французского искусства. Так, например, Исааксен, изобразитель крестьянских интерьеров, был

непосредственным учеником Курбе в его кратковременной «свободной мастерской» (1861—1862). Но более широко влияние французской школы сказалось на норвежском искусстве несколько позднее — в 80-х гг., на художниках второго подъема норвежской живописи: К. Кроге, Ф. Таулоу, Э. Вереншелле. Эти мастера под воздействием французского искусства обострили свое видение, обогатили живописный язык, но сохранили своеобразие восприятия и, вернувшись на родину, сумели с большой впечатляющей силой рассказать в реальных и характерных образах о природе и людях Норвегии.

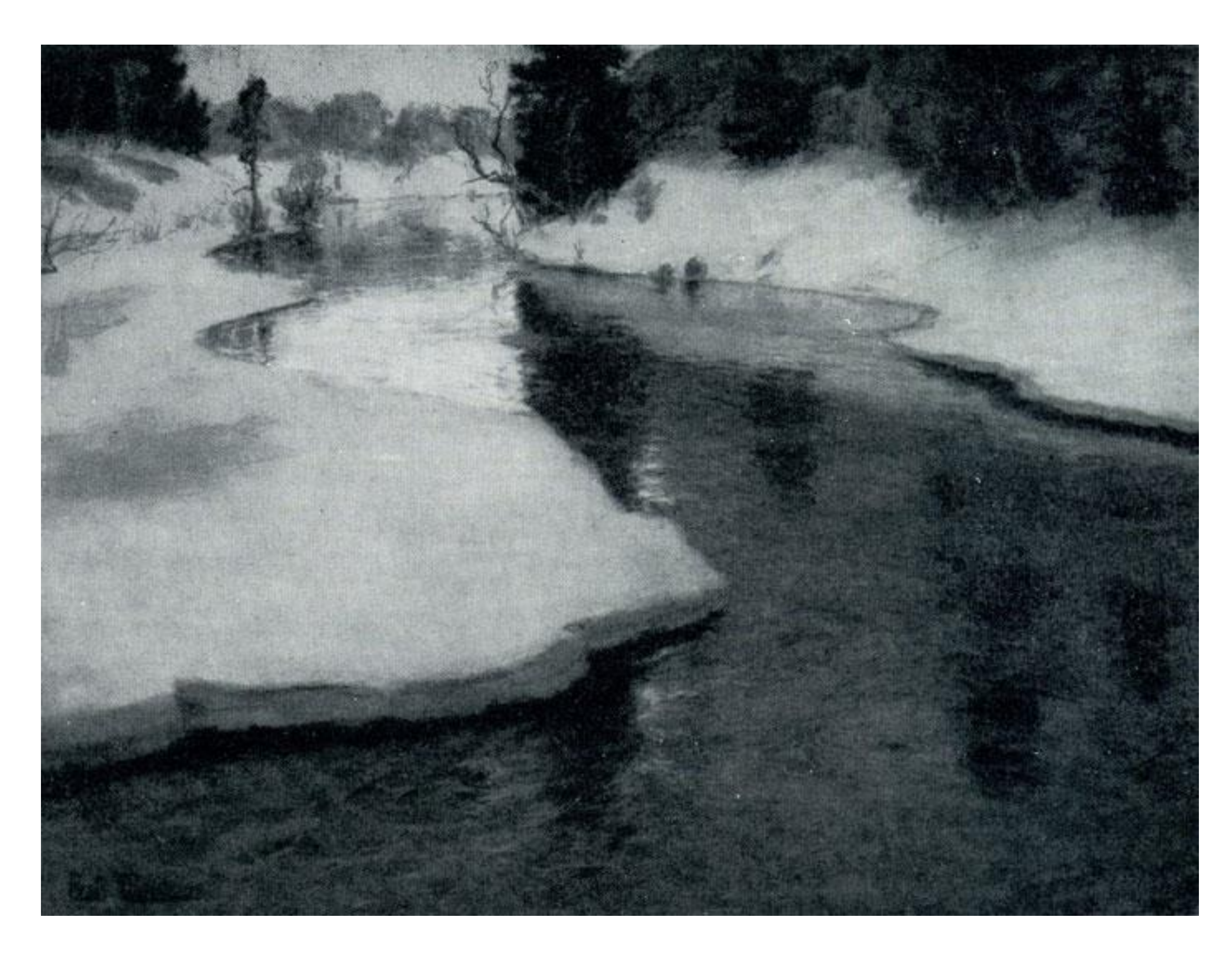


Кристиан Крог. Спящая мать. 1883 г. Осло, Национальная галлерея.

илл. 327 б

Лучшие работы Кристиана Крога (1852—1925) посвящены изображению жизни скагенских рыбаков, быт которых он изучал одно время совместно с датским художником М. Анкером. То он изображает мощную фигуру шкипера в кожухе, когда он развертывает перед собой карту во время сильной качки, то это фигура рулевого на палубе, обдаваемого солеными брызгами («Лево руля»; 1879; Осло, Национальная

галлерея) или моряка, подающего сигнал о бедствии. Крог — сильный человек, хорошо чувствующий мощных людей труда в их тяжелой борьбе с природой. И в то же время это художник широкого диапазона: так, он способен с нежной чуткостью создавать женские образы («Спящая мать», 1883; Осло, Национальная галлерея). Крог испытал воздействие не только французской живописи, но и литературы (Золя), так как был и писателем. Он создал острый роман из жизни натурщицы— «Альбертина». Название «Альбертина» носит и его большая картина 1887 г. (Осло, Национальная галлерея), в свое время вызвавшая большой скандал. Она изображает проституток, дожидающихся в приемной полиции медицинского осмотра. В реализме Крога несомненны черты социальной критики, даже протеста против участи обездоленных. В картине «Борьба за существование» (1889; там же) он изображает раздачу хлеба безработным— под охраной полицейского.



Фриц Таулоу. Горная речка. Пастель. 1890-е гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 329 а

Европейскую известность получил норвежский пейзажист Фриц Таулоу (1847—1906). Работу на родине он перемежал с длительным пребыванием сперва в Карлсруэ, Берлине, а затем в Париже. И все же он продолжал патриотическое дело своих предшественников, так как писал по преимуществу Норвегию, ее реки с подвижной игрой отражений. Он то изображает сплав леса — с бревнами, которые поток кидает из стороны в сторону, то тихие речки среди снега, то немноголюдные улицы маленького города с крашеными деревянными домишками, то

тихие ночные окраины, запушенные глубоким снегом. Хотя он до конца жизни остается верным непосредственно правдивым впечатлениям природы, но характер местной жизни, так остро заметный в его ранних работах, постепенно отступает перед интересом к самодовлеющим колористическим задачам. Пейзажи своей родины и крестьянские сцены пишет Герхард Мунте (1849—1929). В то же время в своих иллюстрациях он обращается к фольклорным темам. Эта тенденция будет характерна для норвежского искусства 20 в.

Самое крупное явление этого поколения норвежских художников — Эрик Вереншелль (1855—1938). Некоторая ограниченность его кругозора в известной мере искупается свежестью чувства, непосредственной убедительностью переживания. «Я не понимал старых мастеров,— признавался он,— музейный тон был непонятен моим крестьянским глазам...». Вереншелль изображает преимущественно крестьян, порой освещенных неярким солнечным светом; он очень естественно и живо компонует фигуры своих картин и сочетает их с пейзажем — «Похороны крестьянина» (1885; Осло, Национальная галлерея). Сюжеты его картин несложны. В одном из первых его произведений—«Встреча»—две девушки идут но лугу и встречают парня с трубкой в зубах и граблями на плече, возвращающегося с сенокоса; мимолетная остановка, несколько слов, но уже в этом эпизоде художник сумел многое рассказать об изображенных людях, передать зрителям то теплое чувство к простым людям труда, которое и составляет главное содержание его искусства. Еще меньше «сюжета» в таких картинах, как «Крестьянин, ведущий лошадь» (1894). Несмотря на то, что светлая живопись Вереншелля осложнена богатством цветовых рефлексов, она остается объемной, предметной, сохраняет конкретную характеристику явления и, главное, подчинена глубоко эмоциональному познанию человека. Вереншелль был не только хорошим жанристом, но и примечательным портретистом — портрет Бьёрнстьерне Бьернсона (1885; Осло, Национальная галлерея); портрет Ибсена (1895; гам же). Изображая Фритьофа Нансена (Ок. 1896 г.), художник показывает его не как исключительного героя, стоящего над

толпой, а создает типический народный образ прогрессивного деятеля, лишенного всякой позы, но полного энергии и решительности. Творчество Вереншелля было также этапом в развитии норвежской графики. Он иллюстрировал издания норвежских народных сказок, а также Андерсена. В области декоративной живописи художник в какой-то степени уже предвосхищает Мунка.



Эрик Вереншелль. Портрет Фритвофа Нансена. Ок. 1896 г.

илл. 328



Эрик Вереншелль. Крестьянин, ведущий лошадь. 1894 г. Собрание Станг.

илл. 329 б

Многие норвежские реалисты последней четверти 19 в. продолжали работать и в начале 20 столетия. Но уже в 90-х гг. среди молодых художников обнаруживаются тенденции отхода от реализма; художники пытаются разрешать «формальные проблемы» в отрыве от содержания; обобщение переходит в схему, стилизацию, начинается деградация искусства.

Искусство Италии

А. Тихомиров

Единое национальное государство сложилось в Италии в 19 веке в результате длительной, сложной, нередко трагической национально-освободительной борьбы. В 1831 г. Джузеппе Мадзини основывает тайное патриотическое общество «Молодая Италия», поставившее своей целью свержение австрийского гнета и провозглашение единой республики. В 1848—1849 гг. вооруженные восстания охватили всю Италию. Значение революции 1848—1849 гг., несмотря на ее поражение, было очень велико и отразилось не только на социальном и политическом бытии Италии, но и на всех сторонах ее культуры (примечательно, что Мадзини писал и по вопросам культуры, в частности о романтическом направлении).

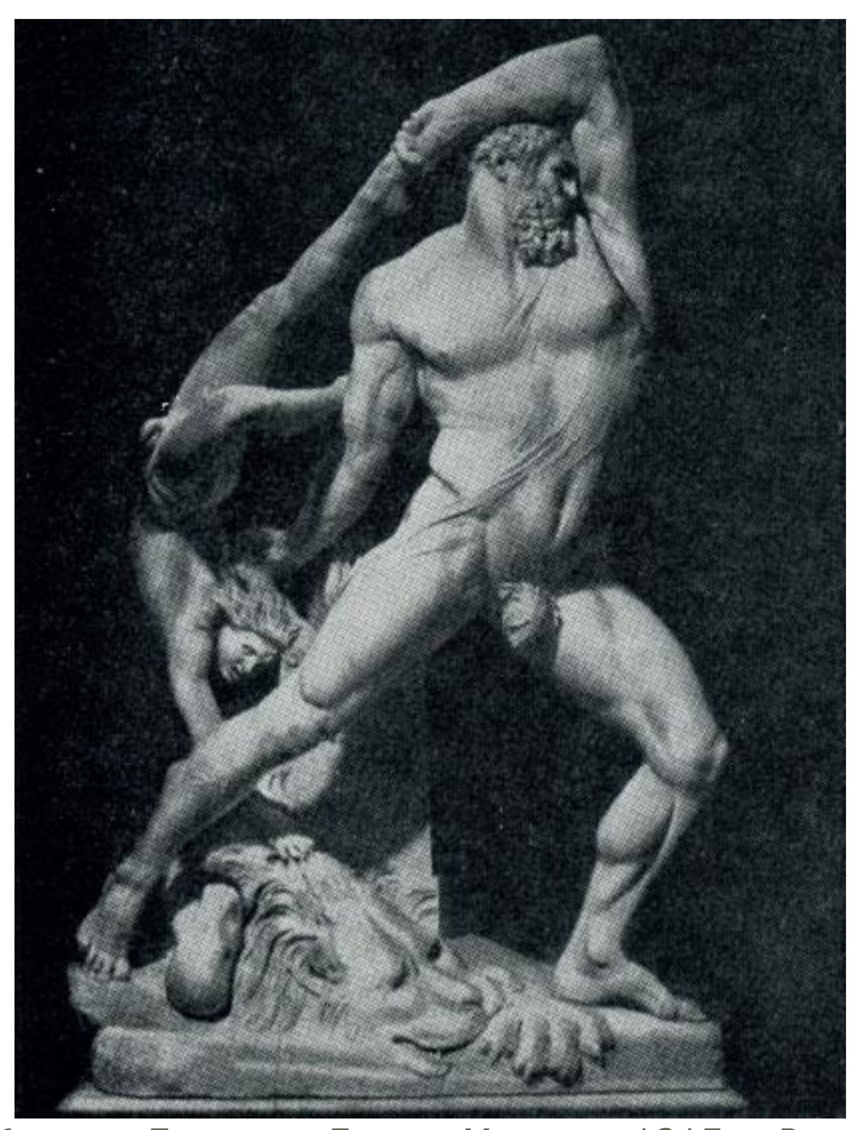
Национальное освобождение и воссоединение Италии осуществились лишь в 1859—1871 гг., хотя это не привело к республике, к которой стремились патриоты 1848 г. и великий Гарибальди. Но все же австрийцы были изгнаны, основы феодализма и политической власти церкви подорваны. Объединение страны, утверждение и развитие буржуазных отношений, несмотря на ряд неблагоприятных экономических предпосылок, дали импульсы к значительному росту производительных сил, причем обогащение в некоторой степени коснулось и средних классов Италии. Однако очень скоро, к концу века, обнаружилась ограниченность возможностей буржуазии, постепенно превратившейся в антинародную силу.

Но как ни малоблагоприятными были для развития изобразительного искусства социально-политические условия итальянской действительности 19 в., Италия и в этот период имела свое искусство, хотя и далеко не столь значительное, как то, что она дала человечеству столетиями раньше, но тем не менее живое и своеобразное. Итальянское искусство, как искусство большинства европейских стран, пришло к 19 в. под

лозунгом классицизма. В отличие от революционного французского классицизма в Италии получил распространение классицизм иного, пассивно-созерцательного, почти идиллического типа, нашедший свое выражение в творчестве Антонио Кановы (1757—1822). В том, что создавал в Риме Канова и работавший там же датский скульптор Бертель Торвальдсен и их ученик Пьетро Тенерани (1789—1869), было много общего не только в идейном содержании и социальной задаче, но и в стилистическом отношении. Эта скульптура прославлялась в эти десятилетия по всей Европе как величайшее художественное достижение века.

Классицизм Кановы отражал потребности аристократической феодальной верхушки общества в изящном. Надо было создать иллюзию гармонии, благообразия, возвышенного над низменной жизнью, сгладить ее сложные противоречия. Это искусство должно было поднять «над толпой» то общество, для которого оно создавалось. Характерны сентенции Кановы: «Нравится лишь привлекательное»; «Искусства — прислужницы прекрасного, принуждать их к изображению безобразного значит распинать их. . .» Это был призыв к известной «ретуши» реальности. Ко времени появления Кановы в последней трети 18 в. итальянская скульптура изжила себя, что выразилось в работах бессильных эпигонов Бернини. С тем большим восторгом были встречены в Венеции, где началась карьера Кановы, первые его произведения — парные статуи «Орфей» и «Эвридика» (1776; Венеция, музей Коррер) и особенно «Дедал и Икар», в которых новым было отсутствие вычурности и нарочитой помпезной фальши барочной декламации; в группе «Дедал и Икар» (1777—1778; гипс, Посаньо, музей Кановы) ясно выступал темпераментный и даровитый подход к натуре, хотя не без некоторой доли морализирующего сентиментализма. Переселившись в Рим, Канова постепенно иод влиянием теоретиков классицизма Катремера де Кенси и Гамильтона отходит от природы в сторону все большей идеализации («Тезей, победитель Минотавра»; 1781, гипс; там же).

Тем не менее Канова не был до конца последовательным в осуществлении классицистической доктрины; в его произведениях часто видна увлеченность живой природой. Обладая высоким мастерством в обработке мрамора, он умел придать «изящество» своим несколько слащавым фигурам из античной мифологии, всем этим «амурам», «нимфам», «психеям», «парисам». Особенно широкую известность получили два варианта его групп: «Амур, слетающий к Психее» (1792) и «Амур и Психея, любующиеся бабочкой» (1797; обе в Лувре, варианты-повторения в Эрмитаже). Произведения Кановы были различными по характеру. Его прогремевший «Персей с головой Медузы» (1799—1801; Ватикан, кабинет Кановы) является довольно безжизненным подражанием Аполлону Бельведерскому. В то же время большая статуя «Геракл и Лихас» (1796; гипс, музей Кановы в Посаньо; 1815, мрамор, Рим, Национальная галлерея современного искусства) при всей динамике и напряженности во многом натуралистична.



Антонио Канова. Геракл и Лихас. Мрамор. 1815 г. Рим, Галлерея современного искусства. Гипсовая модель 1796 г. в Носсаньо, музей Каковы.

илл. 330 б

Наполеон, учитывая резонанс искусства Кановы, неоднократно и настойчиво стремился привлечь и по возможности удержать его во Франции. Канова посвятил Наполеону несколько произведений, но переселиться в Париж отказался. Бронзовая статуя, в которой Канова изобразил Наполеона в виде обнаженного атлета, находится во дворе дворца Брера в Милане (1808—1811). Это своего рода холодная реплика Дорифора. Когда Наполеон с недоумением

спросил художника, почему он изобразил его обнаженным, тот ответил, что «обнаженное тело — язык скульптора».

Для искусства Кановы характерны созданные им огромные надгробия (папе Клименту XIV в церкви Санти Апостоли в Риме, 1783—1787; папе Клименту XIII в соборе св. Петра, 1787—1792; памятник эрцгерцогине Марии Кристине в церкви августинцев в Вене, 1795—1805). Скульптор здесь очень многоречив и риторичен. Он включает в композицию множество фигур аллегорического характера. Порой Канова теряет чувство пластического единства и архитектоники объемов. Художественнее и строже его надгробные стелы граверу Вольпато (1807; Рим, церковь Санти Апостоли) и поэту Альфиери (1810; Флоренция, церковь Санта Кроче).

К середине века в итальянской скульптуре начинают проявляться стремления к несколько большей жизненной правдивости, сперва в творчестве<1> каррарца Лоренцо Бартолини (1777—1850), а затем еще резче в произведениях Джованни Дюпре (1817—1882), уступавших, однако, Канове по силе дарования.

Тенденции реализма проявились (хотя и не очень последовательно) в творчестве тессинца Винченцо Вела (1820—1891). В 1847 г. он выставил статую Спартака, разрывающего цепи (Милан, галлерея Брера), полного ненависти к угнетателям,— произведение, прозвучавшее как политический призыв. С годами в его творчестве усиливаются демократические тенденции: он все чаще обращается к образам простых обездоленных людей («Крестьянка с ребенком»; Турин, Музей), наконец, к миру рабочих. Композиция «Жертвы труда» (1863; Рим, Национальная галлерея современного искусства) изображает четырех шахтеров, несущих умирающего товарища — жертву подземной катастрофы. Социальной направленности произведения соответствует и его форма, стремление передать натуру во всей цельности и характерности, не сглаживая ее недостатки.

Если классицизм так громко прозвучал в итальянской скульптуре конца 18 и начала 19 в., то естественно, что он нашел настойчивых сторонников и в архитектуре. Но итальянские теоретики классицизма начала 19 в., например Милициа и Чиконьяра, не были столь беспощадно прямолинейны, как немецкие теоретики. Первый даже в своем труде «Об искусстве видеть в изящных изобразительных искусствах» (1792) расходился с Винкельманом, так как не осуждал безоговорочно готики. Классицизм, утвердившийся в итальянской архитектуре, уже с середины 18 в. стал принимать все более строгие «научно обоснованные формы». Джузеппе Валадье (1762—1839) завершил в 10-е гг. оформление площади дель Пополо в Риме, создав целостный архитектурный ансамбль в стиле классицизма. В том же духе Рафаэле Стерн (1774—1820) построил новое крыло Ватиканской галлереи (1817—1821), ставшее прообразом многих музейных построек в Европе. В Неаполе Антонио Никколини (1772—1850) соорудил в это же время здание театра Сан Карло, фасад которого дает великолепный пример строго выдержанной классицистической системы. С середины века, и особенно после 1871 г., строительство все в большей степени приобретает помпезный эклектический характер с установкой на грандиозные масштабы (галлерея Виктора Эммануила в Милане, построенная в 1865—1877 гг. Джузеппе Менгони (1829—1877).

Немало новых зданий, главным образом официальных (бирж, госпиталей, банков), было построено в основном в эклектическом стиле, отличающемся пышной репрезентативностью. Из крупных официальных построек выделяется в Риме Дворец юстиции Гульельмо Кальдерини (1840—1916). Соединяя в одном здании разные стили, используя рустику, ордеры классического Ренессанса и элементы романского стиля, Кальдерини стремится достичь впечатления насыщенной роскоши.

Определяющее значение в этот период приобретают градостроительные задачи — приспособление города к новым потребностям — быстрому росту населения, новым задачам

транспорта. Так, например, в Риме от центра к вокзалу через площадь Терм была проложена большая магистраль (Виа Национале). Окраины застраиваются новыми кварталами. Жертвами реконструкции стала вилла Лудовизи, набережная Рипетты и др. Но в то же время был проведен ряд ценнейших реставрационных мероприятий по сохранению памятников древности (Палатин, Форум, термы Каракаллы и другие).

Площади Италии заполнялись во второй половине 19 в. многочисленными памятниками Виктору Эммануилу II и великому Гарибальди. Большей частью они отмечены помпезностью, чисто внешней эффектностью. Характерным примером является грандиозный по размерам претенциозный и пустой памятник Виктору Эммануилу в Риме (1885—1911) архитектора графа Джузеппе Саккони (1854—1905). Перегруженность сооружения деталями, подавляющими друг друга, и неоправданно огромный масштаб лишают памятник подлинного величия.

Основные черты развития итальянского искусства, отмеченные в скульптуре и архитектуре, проявились и в живописи, с той лишь разницей, что итальянская живопись начала 19 в. не создала столь крупных явлений, как, например, Канова. При этом связь с большой традицией прошлого в живописи была порвана еще решительнее. В 1810 г. Канова в беседе с Наполеоном в опровержение его слов об отставании живописи в Италии назвал ряд имен итальянских художников начала века: Камуччини и Ланди в Риме, Бенвенути во Флоренции, Аппиани и Босси в Милане. Наполеон, выделив Аппиани, сделал его своим «первым художником».

Андреа Аппиани (1754—1817) сложился в Миланской Академии, он пристально изучал Корреджо, а позднее Рафаэля. В росписях Королевского дворца в Милане Аппиани прославляет Наполеона в виде «Юпитера — владыки земного шара» (1808). Его лучшей работой является «Аполлон на Парнасе среди муз» (1811; гам же); искусно сопоставленные в группы фигуры Аппиани пытается еще оживить контрастами

движений и ракурсов, но образы его не жизненны, являются бледным воспоминанием фигур из произведений Рафаэля и оставляют впечатление холода. Однако портреты Аппиани энергичны по живописи и свидетельствуют о высокой традиции («Уго Фосколо», ок. 1802; автопортрет; оба — Милан, галлерея Брера).



Винченцо Камуччини. Смерть Юлия Цезаря. 1807 г. Неаполь, музей Каподимонте.

илл. 330 а

Большим успехом в свое время пользовался Винченцо Камуччини (1771—1844). Наиболее известной его картиной является «Смерть Юлия Цезаря» (1807; Неаполь, музей Каподимонте). Композиция ее театральна, не идейное содержание, а эффектное сочетание групп и поз интересуют художника.

30-е гг. были некоторым рубежом в жизни и искусстве Италии. Подъем революционного движения во Франции совпадает и с политическим оживлением в Италии. В живописи появляется романтическое направление, которое свидетельствовало о новом мировосприятии, об отходе от канонов классицизма. Этот романтизм вел к жизни, а не уводил от нее — это ясно видно в исторических произведениях такого художника, как Франческо Хайец (1791—1882). В период своего обучения в Венецианской Академии он еще следовал классическим заветам, а в Риме был близок к Корнелиусу, Овербеку, а также к Энгру. В ранних картинах он еще холоден и ходулен. Но уже такое произведение, как «Сицилийская вечерня» (1821—1822; Рим, Национальная галлерея современного искусства), говорит о некотором повороте к жизненности, даже о бунтарской настроенности романтика. Стремление к правде видно в его портретах прогрессивных деятелей эпохи (портрет Алессандро Манцони, ок. 1860; Милан, галлерея Брера), а также в жанровых картинах на литературные темы— «Поцелуй. Прощание Ромео и Джульетты» (1859; Милан, Галлерея современного искусства).

Освободительная война повлияла почти на всех ведущих художников эпохи риссорджименто (по-итальянски— «пробуждение», в 19 в. гак называли национально-освободительное движение 40-х гг.) и дала толчок развитию реализма. Недаром журнал Мадзини «Молодая Италия», начавший выходить в 1832 г., имел эпиграф: «Казните истиной ваших угнетателей». Художник Фонтанези, Лега, Синьорини, Фаттори, Морелли и многие другие принимали непосредственное участие в вооруженной борьбе. В основном картины пишут в это время уже не для «святейшего престола» папы и не для монархов, а для общественности. Почти во всех областях Италии проявилось стремление к правде в искусстве («веризм»). Пейзаж постепенно начинает занимать довольно значительное место в живописи эпохи, при этом пейзаж не сочиненный и построенный по априорным правилам кулисных «ведут», а увиденный в жизни со всеми неожиданностями бесконечного разнообразия природы. Переход к более

эмоциональному восприятию природы виден в творчестве большого числа одаренных художников (среди них Джованни Карновали, 1804— 1873). Эти тенденции более ярко проявились в творчестве Антонио Фонтанези (1818—1882). Фонтанези сражался в отрядах Гарибальди. После поражения революции он поселяется в Женеве, а затем в Париже, где в 1855 г. знакомится с Коро и сближается с барбизонцами. Фонтанези много странствует, работает снова в Женеве, в разных местах Италии, в Лондоне, затем руководит (1877) кафедрой живописи в Токио и умирает в Турине. Но при всех скитаниях художника творчество этого пейзажиста, хотя и неровное, объединено своеобразным восприятием природы, исполнено сурового лиризма. Фонтанези изображал природу Италии не условно-декоративно, а реально, одушевляя увиденное поэтическим чувством. Живопись Фонтанези построена на обобщенных тональных отношениях и в этом сближается с барбизонцами, его волнует световоздушная среда, состояние природы.

Центрами более широкого и глубокого обновления искусства в годы освобождения и становления новой объединенной Италии стали главным образом Неаполь и Флоренция. В 30-х гг. Джачинто Джиганте (1806—1876), испытавший влияние голландского художника А. Питлоо, возглавил в Неаполе целую группу пейзажистов-реалистов, получивших название «школы Позилиппо». Ведущими художниками неаполитанской группы реалистов были Доменико Морелли (1823—1901) и Филиппе Палицци (1818—1899); их объединяла борьба против условного и мертвого академического искусства, борьба за искусство, искренне и непосредственно отражающее жизнь, передающее увиденное вместо придуманного.

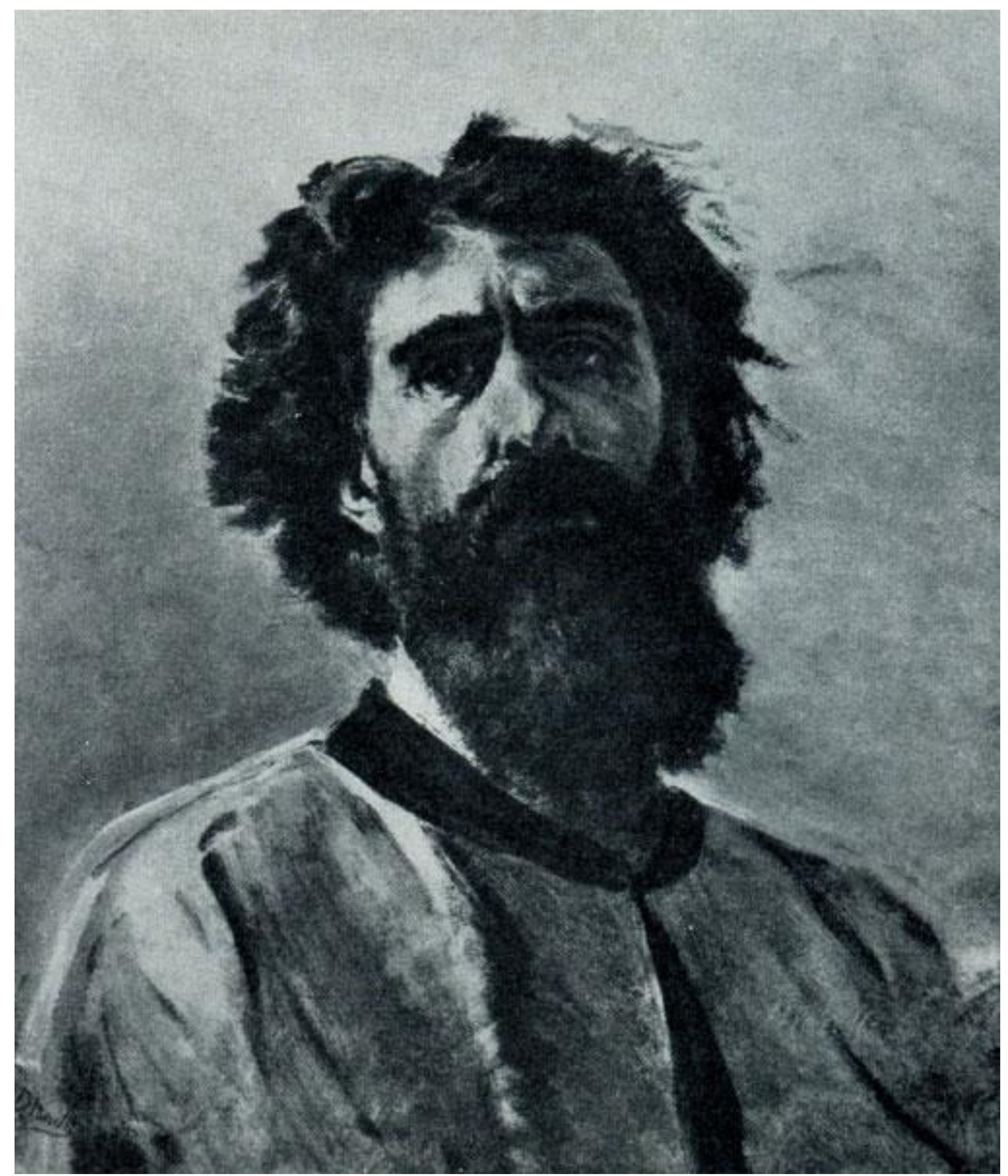


Филиппе Палицци. Буйволы у водопоя. Неаполь, Академия изящных искусств.

илл. 331 а

Ф. Палицци, приехав учиться в Неаполитанскую Академию, очень скоро разочаровался в своих учителях и предпочел академической учебе непосредственное изучение жизни и природы. Палицци стал писать с натуры пастухов, животных и пейзаж и вскоре вырос в своеобразного и сильного художника-анималиста с широким и живым ощущением действительности. Он связывает жизнь домашних животных с бытом людей, великолепно передает воздух, свет и в то же время дает материальную характеристику своих мохнатых моделей. Эта пастозная живопись темпераментна не только по фактуре, но и по жизнеощущению. В творчестве Палицци нет острых тем современности, но в искренности и правдивости

его картин очень органично и убедительно выразилось обращение итальянского искусства к реалистическому изображению действительности.



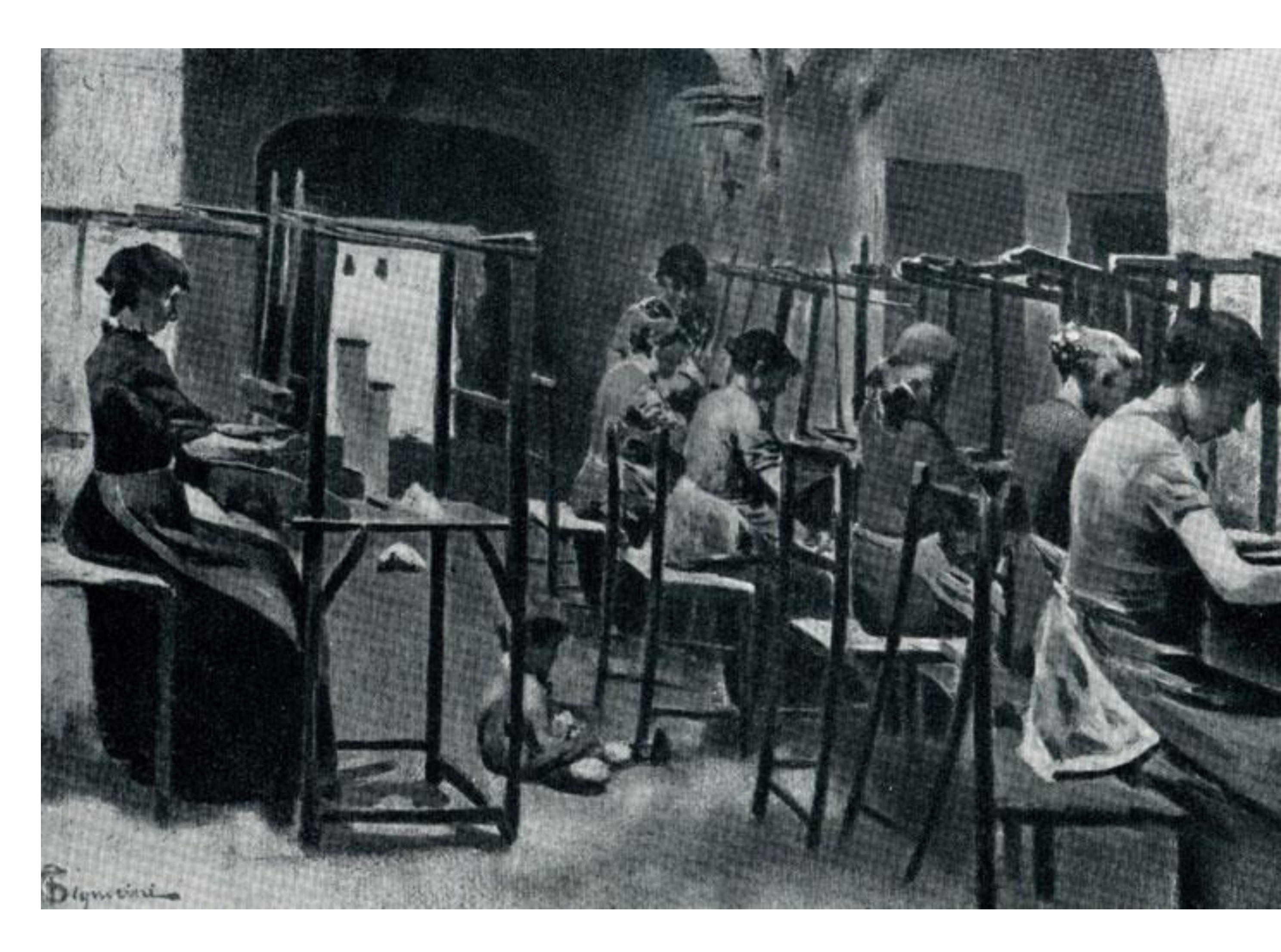
Доменико Морелли. Автопортрет. 1863 г. Флоренция, Уффици.

илл. 331 б

Доменико Морелли по таланту и темпераменту имел все данные стать вождем новой национальной школы. Участник революции 1848 г., едва избежавший расстрела, Морелли в период 1849—1855 гг. написал ряд картин, в которых Зрители

усматривали политический протест («Христиане-мученики, присужденные к казни», «У могилы мученика в катакомбах», «Иконоборцы» и др.). Позднее сюжетами его картин стали шекспировские трагедии («Король Лир», 1873—1874), поэмы Байрона («Граф Лара», 1861; Рим, Национальная галлерея современного искусства). Евангельские сюжеты Морелли изображает как реалистические сцены восточного быта— «Дочь Иаира» (1876; Милан, частное собрание); или это Эмоциональные композиции, воздействующие на зрителя морально-этическим пафосом: «Погребение Христа» (1872; Рим, Национальная галлерея современного искусства), «Поругание Христа» (1875; там же). Резкое противопоставление темного и светлого, пастозная темпераментная живопись усиливают убедительность образов Морелли. Сильно, с романтической приподнятостью написан его автопортрет (1863; Флоренция, Уффици).

Во втором художественном центре — во Флоренции формируется группа мастеров, получивших название «маккиайоли» (от слова «macchia»—пятно). Это были: Сильвестре Лега (1826—1895), Телемако Синьорини (1835—1901), Джованни Фаттори (1825—1908) и некоторые другие. Эта ведущая группа, сложившаяся во время встреч и дебатов во флорентийском «Кафе Микеланджело» около 1855 г., включала также теоретиков (Адриано Чечиони), имела свои программные установки и была неразрывно связана с освободительным движением. Художники требовали непосредственной связи искусства с современностью; только из нее, по их мнению, должно черпать искусство свои сюжеты. Если уже Морелли и Палицци в своем стремлении к реалистической национальной живописи делали упор на силу непосредственного впечатления и на мощь колорита, то это в еще большей степени свойственно «художникам пятна», хотя их живопись часто менее материальна, объемна, чем живопись неаполитанцев. В этом отношении они приближаются к французским импрессионистам, хотя течение «маккиайоли» развилось ранее и независимо от импрессионизма. Что касается их доктрины, она оказалась более узкой, чем их творческая практика.



Телемако Синьорини. Кружевницы. 1890-е гг. Рим, собрание Анджолилло.

илл. 332

Темпераментный, волевой и целенаправленный Телемако Синьорини был среди своих товарищей человеком наиболее широкого горизонта. Он тоже сражался в войсках Гарибальди. Однако в изображении войны он ограничился этюдами правдиво увиденных бытовых эпизодов. Связь национальной революции с реализмом Синьорини видел не в непосредственном сюжетном отображении увиденного, но в «духовном освобождении искусства», в достижении «полного единства между целью и действием, колоритом и моральным сознанием, между живописцем и человеком». Круг тем

Синьорини обширен. Им написан ряд пейзажей, он изображал и улицы города с толпами прохожих. Он создал жанровые композиции, и в некоторых из них чувствуется тревога совести нервного и чуткого человека перед лицом тяжелых явлений жизни. В картине «Буйные в больнице св. Бонифация во Флоренции (1865; Рим, Национальная галлерея современного искусства) с неумолимой зоркостью художник фиксирует резко угловатые движения душевнобольных женщин. Их темные силуэты на безрадостном бело-сером фоне стен поистине трагичны; недаром эта композиция восхитила Дега, с которым он познакомился в Париже. Близкой к Дега как по общему настроению, так и по композиции (как бы неожиданно выхваченный кусок жизни) является его картина «Утренний туалет» (1898; Рим, собрание Тосканини). Синьорини изображал также современных рабочих («Кружевницы», 1890-е гг.; Рим, собрание Анджолилло). Художник использует повторяющиеся ритмы движений сидящих за станком женщин, чтобы передать впечатление монотонности рабочего процесса.

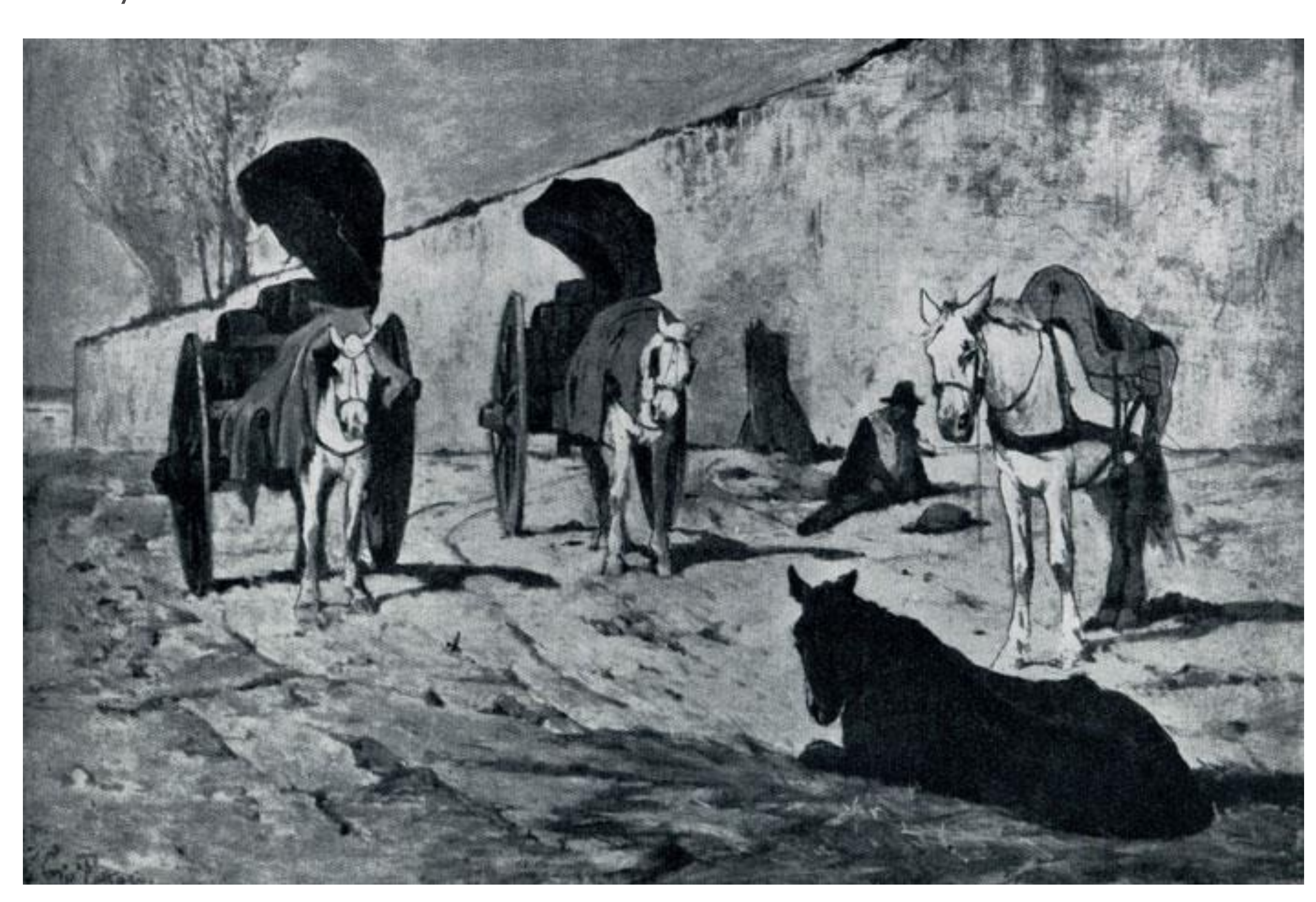


Сильвестро Лега. Визит. 1868 г. Рим, Галлерея современного искусства.

илл. 335

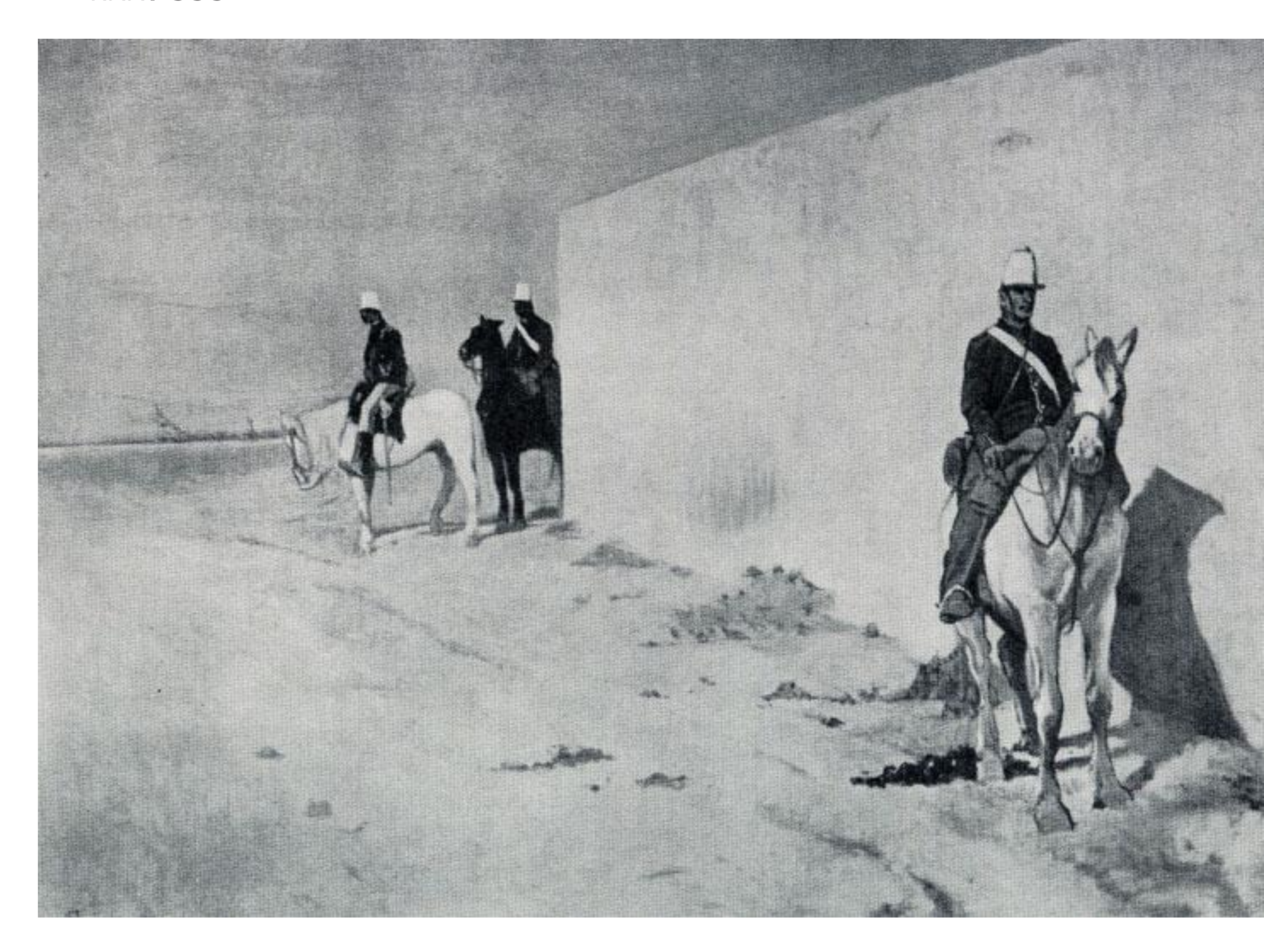
Творчество Синьорини было очень популярно. В этом отношении он отличался от своего товарища Сильвестре Лега, также патриота, заговорщика и непримиримого революционера. Лега не имел такого успеха, как Синьорини, даже в своих картинах-этюдах начала 1860-х гг., посвященных войне («Гарибальди в Варезе», «Засада берсальеров», «Возвращение из разведки» и др.). Самым ценным в наследии Лега представляются его элегические жанровые композиции с почти исключительно женскими фигурами в пейзаже или интерьере. Чем-то серьезным,

искренним и возвышенно-чистым, напоминающим больших кватрочентистов, веет от картин этого вполне современного художника («Визит», 1868; Рим, Национальная галлерея современного искусства), «Песня жаворонка», ок. 1867, Рим, собрание Терранова-Браччалини; «Перголато», 1868, Милан, галлерея Брера; «Новобрачные», ок. 1867, Милан, собрание Клаусетти). Лега любит сочетать неподвижные или почти неподвижные фигуры со скупым жестом, сдержанным движением. Его композиции всегда пространственно строго построены, в сдержанной живописи есть нечто напоминающее Базиля, но Лега глубже и богаче своего французского современника. Кисти Лега принадлежит ряд интересных пейзажей и выразительных портретов. Художник умер в нужде, и признание ценности его творческого вклада наступает лишь сейчас.



Джованни Фаттори. Римские возчики. Ок. 1873 г. Флоренция, Галлерея современного искусства.

илл. 333



Джованни Фаттори. В засаде. Ок. 1887 г. Рим, собрание Марзотто.

илл. 334

К догмам «маккиайолистов» ближе всего подходит в ряде своих небольших работ Джованни Фаттори. Фаттори признавался публикой лишь в качестве «баталиста». Но в большом полотне «Итальянский лагерь после битвы при Мадженте» (1862; Флоренция, Галлерея современного

искусства) он явно стоит перед непосильной задачей. Картина лишена цельности и выразительности. Значительно более удачны его изображения отдельных эпизодов освободительной войны. Всего интереснее Фаттори в своих небольших этюдах, где он как бы впервые открывает художественные возможности «живописного пятна», сводя мотив к упрощенным отношениям цветовых пятен. В превосходных «Римских возчиках» (ок. 1873; Флоренция, Галлерея современного искусства он находит пути к живой и непосредственной передаче впечатлений; он изображает на фоне белой освещенной стены упряжки римских возчиков с причудливым верхом их старых черных экипажей, отыскивая верное соотношение светосилы темного и светлого пятна. Фаттори был также хорошим портретистом (портрет падчерицы, 1889; Флоренция, Галлерея современного искусства), искренним и влюбленным в свое ремесло.

События патриотической войны получили отражение не только в искусстве «маккиайоли», но и у многих художников этого времени и прежде всего в творчестве позднего романтика Элеутерио Пальяно (1826—1903). Участник событий, он очень искренне, с большой силой и чувством запечатлел въезд Гарибальди в Милан в 1859 г. (Милан, Королевский дворец), битву при Сольферино (там же) и др. Одной из наиболее удачных композиций является «Смерть Лучиано Манары» (1884; Рим, Национальная галлерея современного искусства).

И все же определяющими жанрами в итальянском искусстве в 70—80-х гг. являются городской пейзаж и бытовая живопись. В этой области работают художники самых разных направлений. Ряд итальянских художников был тесно связан с Парижем и импрессионистами. В первую очередь это были два мастера, принимавшие участие на выставках импрессионистов,— Джузеппе де Ниттис (1846—1884) и Федериго Зандоменеги (1841—1917). В Париже в течение десятилетий с успехом выступал и Джованни Больдини (1842—1931). Но импрессионизм и Джузеппе де Ниттиса и Зандоменеги сохраняет черты своеобразия итальянской

живописи и тогда, когда они правдиво и темпераментно передают уличную жизнь Парижа или когда пишут воды Сены. Они не ищут «передачи мгновенного», не «разлагают» цвет на тона спектра, их живопись сильнее обусловлена валерами, является несколько более тяжелой и плотной, не переходит в вибрирующее мерцание радуги пленэристов Франции (Зандоменеги — «Вдоль Сены», 1878, Флоренция, Галлерея современного искусства; «На Сене», там же; де Ниттис—«Площадь Пирамид», 1875; Париж, Лувр; «Вестминстер», Милан, собрание; Индженьоли; «Дама с собачкой», Триест, Музей; Больдини—«Площадь Пигаль в Париже», 1882, частное собрание; портрет Верди, пастель, 1886, Рим, Национальная галлерея современного искусства).

Сюжетно-жанровая живопись, порой несколько сентиментальная, порой анекдотичная, появляется в итальянском искусстве уже в середине века (Доменико Индуно, 1815—1878). Анекдотичность видна в картинах Джакомо Фавретто (1849— 1887). Фавретто одарен способностью во всех подробностях передать то, что остановило его взгляд. Его нарядная живопись не только была очень популярна у населения Венеции, но и приобреталась музеями многих стран. На Фавретто, как и на многих итальянских художников второй половины 19 в., оказало сильное влияние искусство много лет работавшего в Италии (с 1857 по 1874) испанского художника-виртуоза Мариано Фортуни (см. раздел «Искусство Испании»). Но Фавретто несколько глубже Фортуни. Он знает и любит быт тех простых людей, среди которых он жил и которых изображает: «Ожидание новобрачных» (1879; Рим, Национальная галлерея современного искусства); «После купанья» (1884; там же). Он предельно строг и точен в двух своих картинах: «Школа живописи» (1874; Венеция, собрание Каселлати) и «Урок анатомии» (1876; Милан, Галлерея современного искусства).

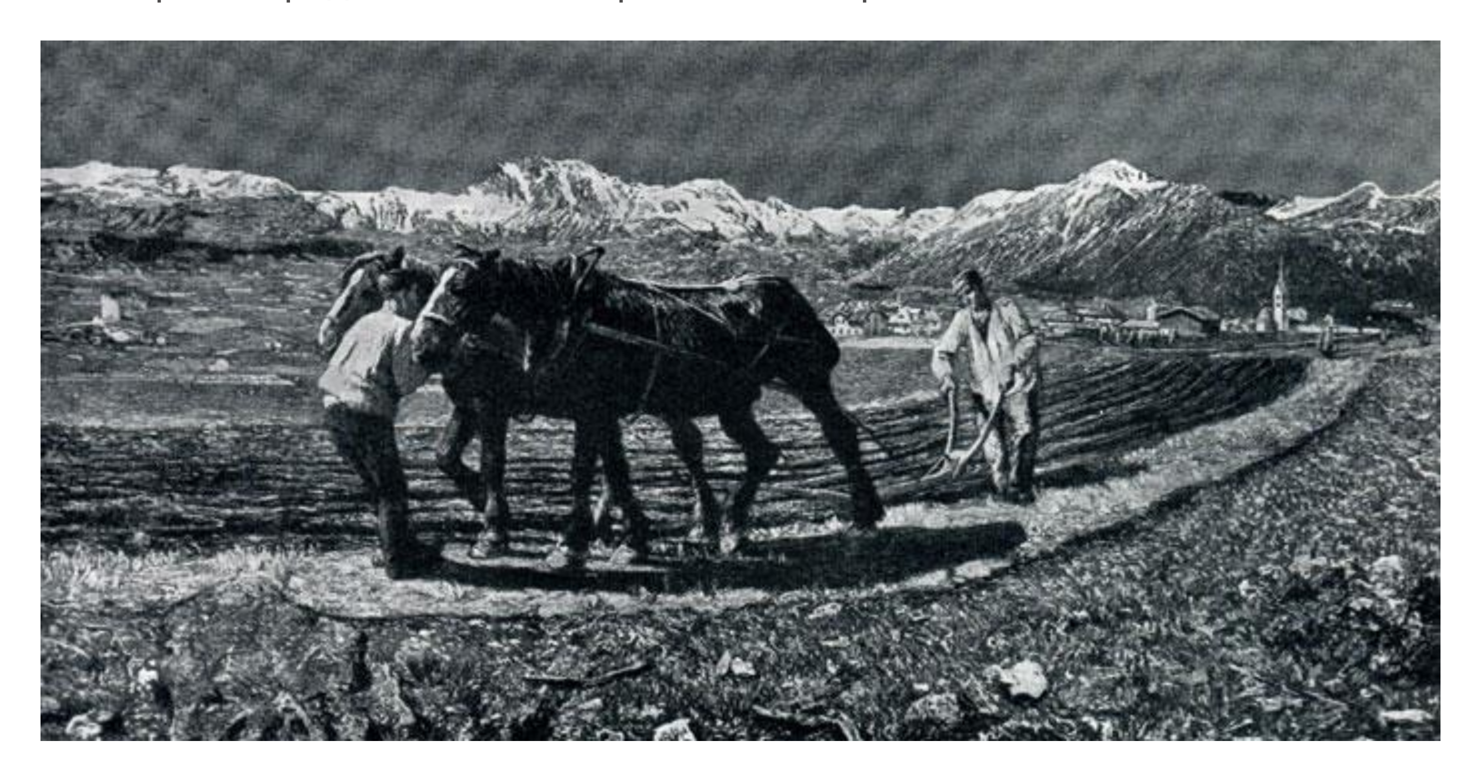
Реализм в жанровой живописи к 70—80-м гг. развивается также и на юге — в Неаполе. Дело, начатое Палицци и Морелли, продолжается. Как явление своеобразной, большой, хотя иногда примитивной силы должен быть отмечен художник

абруццкой деревни Франческо Микетти (1851—1929), вышедший из окружения Палицци. Иногда в небольших композициях он напоминает Бастьен-Лепажа («Пастушка», ок. 1887; Рим, Национальная галлерея современного искусства). В большой многофигурной композиции «Обет» (1883; там же) он с убеждающей силой изображает крестьян во время церковного празднества, ползущих на животе по земле к серебряной раке угодника. Беспощадный реализм сообщает этой картине обличительную силу: так наглядно выступает самоуничижение по указке церкви бедных, темных людей.

Близко к Микетти творчество Антонио Манчини (1852—1930). Сын бедных родителей, он, еще мальчиком попав в труппу бродячих цирковых акробатов, начинает заниматься искусством, притом с таким успехом, что тринадцати лет его принимают в Неаполитанскую Академию, он становится учеником Морелли; выставленная в 1868 г. его картина «Первые желания» (изображен бедный мальчик среди остатков ресторанного пиршества) сразу создает ему известность. Его сильная по цвету, плотная мажорная живопись является художественно-образным воспроизведением увиденных им кусков жизни, даже тогда, когда он доводит до иллюзии все детали своих изображений («Мальчики-скрипачи», 1878; частное собрание). Не столько содержание, сколько зрительная убедительность того, что изображает Манчини, является сильной стороной его искусства.

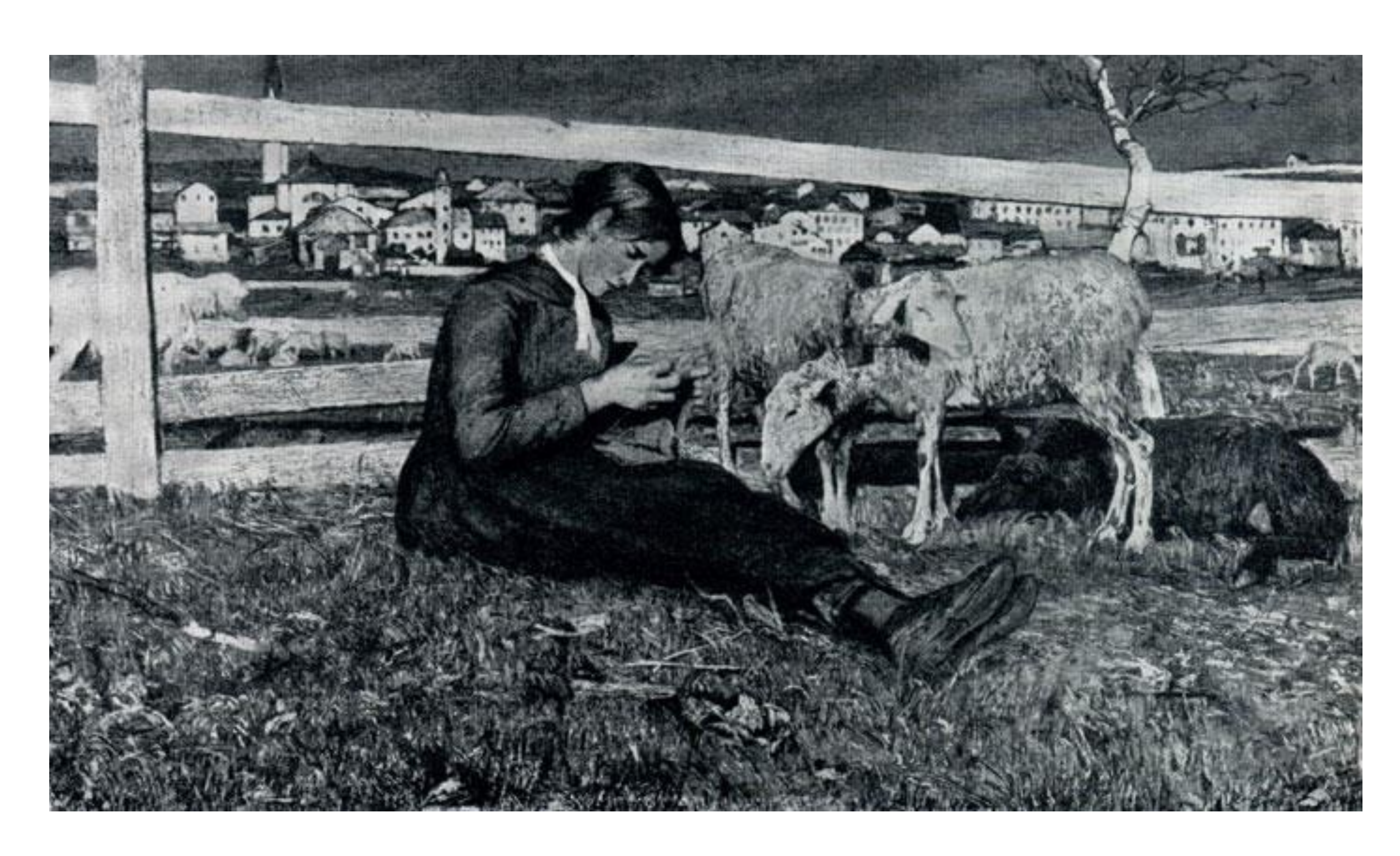
В то время как в творчестве Фавретто и Манчини проявляется известное сочувствие к жизни простого народа, одновременно, и притом очень широко, в Италии в третьей четверти 19 в. развивается искусство, стремящееся лишь к салонной красивости, слащавой изысканности, которое отвечало запросам процветающей части буржуазии (Транквилло Кремона, 1837—1878; Даниеле Ранцони, 1843—1889). Однако не эти явления определяющи для итальянской живописи. К концу века все большую силу приобретает искусство, отражающее жизнь трудящихся, далекое от идилличности и приукрашенности. Искусство той «второй

культуры», которая возникает в окружении буржуазной господствующей культуры. Эта тенденция связана с наиболее крупным явлением итальянского искусства конца 19 в.— творчеством Джованни Сегантини (1858—1899), но также очень остро звучит и в отдельных картинах Теофило Патини (1840—1906) и Джузеппе Пелицца да Вольпедо (1868—1907) — первых представителей «критического реализма».



Джованни Сегантини. Пахота в Энгадине. 1890 г. Мюнхен, Новая пинакотека.

илл. 336 а



Джованни Сегантини. Девушка с вязанием. 1888 г. Цюрих, Кунстхауз.

илл. 336 б

Джованни Сегантини называли «итальянским Милле». Однако творчество Сегантини, не лишенное модернистских уклонов и блужданий, только в ранний период связано с проблематикой реализма 19 в., в последние годы его жизни претенциозный символизм стал уводить его высокий и чистый талант в сторону от того пути, который дал ему заслуженную славу. Не всегда оправданным является и его пресловутый «дивизионизм», то разложение цвета на спектральные тона, которым он стремился повысить колористическое звучание своих композиций. И тем не менее в основном наследие Сегантини — высокая песня труду и природе, тяжелому труду крестьянина на суровых плато горного Энгадина (Швейцария). В детстве Сегантини в течение нескольких лет был пастушком у крестьян. Случайные встречи дали ему возможность учиться. Но, отвернувшись от Академии, он после годов скитаний

поселяется в деревне, сперва в северной Ломбардии, потом в Энгадине. Снежные вершины и ледники, освещенные солнцем, очень часто замыкают дальние планы его суровых пейзажей. Картины «У привязи» (1886; Рим, Национальная галлерея современного искусства), «Девушка с вязаньем» (1888; Цюрих, Кунстхауз); «Пахота в Энгадине» (1890; Мюнхен, Новая пинакотека) создают величественную и поэтическую симфонию того своеобразного мира, который вдохновлял художника в эти лучшие годы его творчества.



Джованни Сегантини. Ave Maria. 1882 г. Цюрих, частное собрание.

илл. 337

К раннему периоду относится картина Сегантини («Ave Maria». 1882; Цюрих, частное собрание), изображающая лодку-паром, переполненную овцами, плывущую по зеркально спокойной глади озера. Картина полна какого-то душевного восторга перед тем, как в труде земледельцев и скотоводов, среди суровой природы существование человека приобретает высокий этический смысл. Отдельные эпизоды крестьянской жизни художник воспринимает как образы человеческой судьбы; рождение, смерть, труд, упорная борьба с природой, величественной и суровой,— эти типичные моменты художник освещает поэтическим чувством и создает из них своеобразные гимны людям труда.

Теофило Патини учился в Неаполе у Ф. Палицци. С особенной остротой социально-критический момент выступает в его картине «Наследник» (1881; Рим, Национальная галлерея современного искусства). На старом темном плаще, еще более темном, чем каменный пол, лежит тело умершего крестьянина-бедняка. Коричневый дырявый плащ не прикрывает его истощенных ног и его лица. На закоптелой стене висит мотыга, перед погасшим очагом холодная зола. Женщина, закрыв лицо руками, рыдает в углу хижины, и рядом лежит ярко освещенный случайным лучом света спящий обнаженный ребенок. Беспощадно последовательная в своем реализме картина говорит о глубоком переживании, и с неотвратимой убедительностью предстает перед глазами зрителя образ горькой нужды, несправедливой судьбы обездоленных.

Другим художником социальной темы был Пелицца да Вольпедо, друг и ученик Джованни Сегантини. Самое значительное его произведение — «Четвертое сословие» (ок. 1895—1900; Милан, Галлерея современного искусства), над которым он работал в последний период своей жизни (прежде чем ее самовольно оборвать), следует признать важной вехой в эволюции итальянского искусства 19 в. Художник изобразил мощную шеренгу марширующих вперед на зрителя рабочих; эта неудержимо наступающая масса, во главе которой в рабочих костюмах идут двое бородатых мужчин и женщина с

ребенком, должна по замыслу художника изображать «четвертое сословие»—пролетариат, понятый и изображенный здесь как наступающая передовая сила будущего. Художник отказывается от каких-либо эффектов; оливковые, бурые, серые, белые тона одежд этих простых людей создают впечатление уверенности и силы их выступления, становятся реальным символом решающего социального явления века.

Таким образом, итальянское искусство, несмотря на неблагоприятные условия для своего развития, сохраняло черты гуманизма и народности и приблизилось к большим социальным задачам века. Лишь в самые последние годы 19 в. и в начале 20 в. отрицательные стороны капитализма, перешедшего в свою империалистическую стадию, стали проявляться и в области искусства, уводя его на антинародные пути. Но эти явления со всей ясностью определились уже в следующем периоде итальянского искусства.

Искусство Австрии

А. Тихомиров

Искусство Австрии начала 19 в. развивалось в обстановке рутинности и застоя во всех областях хозяйственной и культурной жизни страны. Меттерних, сначала в качестве министра иностранных дел, затем (с 1821) в должности канцлера, устанавливает реакционно-политический режим, тормозивший экономическое и культурное развитие страны; его политика подавляла какие бы то ни было свободолюбивые начинания. При таких обстоятельствах трудно было ждать расцвета в области искусства.

Среди специфических сторон австрийского искусства 19 в. должна быть отмечена его почти непрерывная связь с искусством Германии. Выдающиеся художники одной страны, часто даже в самом начале своего творческого пути, переселялись в другую, включаясь в русло ее искусства. Уроженец Вены Мориц фон Швинд, например, стал в основном немецким художником.

К особенностям австрийского искусства 19 в. надо отнести и то обстоятельство, что художественная жизнь Австрии в это время сосредоточивалась в одном городе — Вене, которая, между прочим, была также центром музыкальной культуры мирового значения. Габсбургский двор, игравший значительную роль в оплоте международной реакции того времени — в Священном союзе, стремился придать своей столице исключительный блеск, используя и зарубежных и своих художников. В Вене была одна из самых старых академий Европы (основана в 1692 г.). Правда, к началу 19 в. она была застойным институтом, но к середине века ее педагогическое значение повысилось. Она стала привлекать художников различных национальностей (чехов, словаков, венгров, хорватов), которые входили в состав Габсбургской империи и в процессе буржуазного развития стали стремиться к созданию собственных культурных кадров. В 19 в. постепенно в рамках «двуединой монархии» слагаются и вырастают национальные художественные школы этих наций, проявляющие больше творческой силы, чем собственно австрийское искусство, что видно на примере творчества венгерского и чешского народов. Именно из среды этих наций выдвинется в 19 в. ряд значительных художников.

* * *

Австрийская архитектура в течение первой половины 19 в. не создала ничего значительного. Положение меняется с 50-х гг., когда в Вене предпринимается широкое строительство, связанное с перепланировкой города, обусловленной быстрым ростом населения. В столице много строит датчанин Теофиль Эдвард Хансен (1813—1891), углубленно изучавший памятники античной Греции на месте, когда он в Афинах строил обсерваторию. Несколько холодные классицизирующие постройки Хансена (Парламент, 1873—1883) отличаются широким размахом, большими масштабами, но их фасады не отражали внутренней структуры здания. Парламент вошел в ансамбль помпезных зданий на Рингштрассе, в которых архитекторы эклектически использовали различные стили. Зиккард фон Зиккардсбург (1813—1868) и Эдуард ван дер

Нюлль (1812—1868) при постройке Оперного театра в Вене (1861—1869) ориентировались на французский ренессанс. Ратуша (1872— 1883) была построена Фридрихом Шмидтом (1825—1891) в духе нидерландской готики. В Вене много строил Земпер (см. раздел об искусстве Германии), и, как всегда, в основе его построек лежали принципы ренессансной архитектуры. Скульптура — в частности, монументальная — дополняла репрезентативность общественных зданий, но не имела большого художественного значения.

Классицизм, в какой-то мере проявившийся в архитектуре, в живописи почти не нашел своего выражения (правда, героические виды Италии писал в Риме тиролец Йозеф Антон Кох, 1768—1839). В начале 19 в. живописи коснулся романтизм. Именно в Вене в 1809 г. немецкими художниками Овербеком и Пфорром был основан Союз св. Луки. После переезда этих художников в Рим к ним присоединяется Иозеф фон Фюрих (1800—1876), уроженец Чехии, ученик Пражской Академии, работавший в Праге и Вене; он, как и все назарейцы, писал композиции на религиозные сюжеты.

Однако определяющим для искусства Австрии был все же не романтизм назарейцев, а искусство бидермейера (см. раздел об искусстве Германии), что видно на развитии всех жанров искусства, в том числе портретного. В портрете надменный облик аристократа 18 в. сменяется изображением человека в его домашнем семейном окружении; углубляется интерес к внутреннему душевному миру «частного человека» с его заботами и радостями. Не эффектная импозантность, а скрупулезная точность выявляется и в манере исполнения. Среди портретистов-миниатюристов начала 19 в. выделился Мориц Михаэль Даффингер (1790—1849). Его портрет жены (Вена, Альбертина), несмотря на детализацию и маленький размер,— эмоциональная живопись широко и смело взятых отношений. Что-то романтическое есть и в грозовом пейзаже, и в оживленном лице изображенной, и в той трепетности, с которой слиты воедино человек и природа.

Черты нового, буржуазного портрета постепенно утвердились и в творчестве Йозефа Крейцингера (1757—1829), о чем свидетельствуют его работы, выполненные в начале 19 в. Он стремится охарактеризовать духовный мир новых людей просветительских кругов, которые начинает выдвигать эпоха. В портрете венгерского просветителя Ференца Казинци, пострадавшего за участие в якобинском заговоре (1808; Будапешт, Академия наук), художник передал нервную напряженность интеллектуального лица Казинци. Портрет Евы Пасси (Вена, Галлерея 19 и 20 вв.) —типичное произведение бидермейера: спокойное благообразие будней отражается во всем облике внимательно смотрящей на зрителя немолодой женщины довольно заурядной наружности, но обладающей спокойным сознанием своего достоинства. Примечательна старательная отделка всех деталей убранства: кружев, прошивок, лент.



Фридрих фон Амерлинг. Портрет матери художника. 1836 г.
Вена, Галлерея 19 и 20 вв.

илл. 338 б

Все эти черты повторяются в творчестве одного из типичнейших представителей австрийского бидермейера,

Фридриха фон Амерлинга (1803—1887). Особенно интересны его работы 30-х гг.: любовно выполненный портрет матери (1836; Вена, Галлерея 19 и 20 вв.) и большой портрет Рудольфа фон Артхабера с детьми (1837; там же). Это уже портрет, становящийся жанровой бытовой сценой: вдовец, окруженный своими детьми, сидит в хорошо обставленной комнате в мягком кресле и смотрит на миниатюру, которую ему показывает четырехлетняя дочка, едва ли отдающая себе отчет, что это изображение недавно умершей матери. Сентиментальность, однако, не переходит в слащавую слезливость, все спокойно, благообразно, серьезно. Подобные сюжеты, очевидно, отвечали духу времени. Талантливому современнику Амерлинга Францу Эйблю (1806— 1880) принадлежит портрет пейзажиста Вcase Випплингера (1833; Вена, Галлерея 19 и 20 вв.), созерцающего портрет своей умершей сестры.



Петер Крафт. Встреча императора Франца венскими горожанами в венском Хофбурге при возвращении его с сейма в Братиславе. Энкаустика. Фрагмент. 1825—1833 гг. Вена, Хофбург.

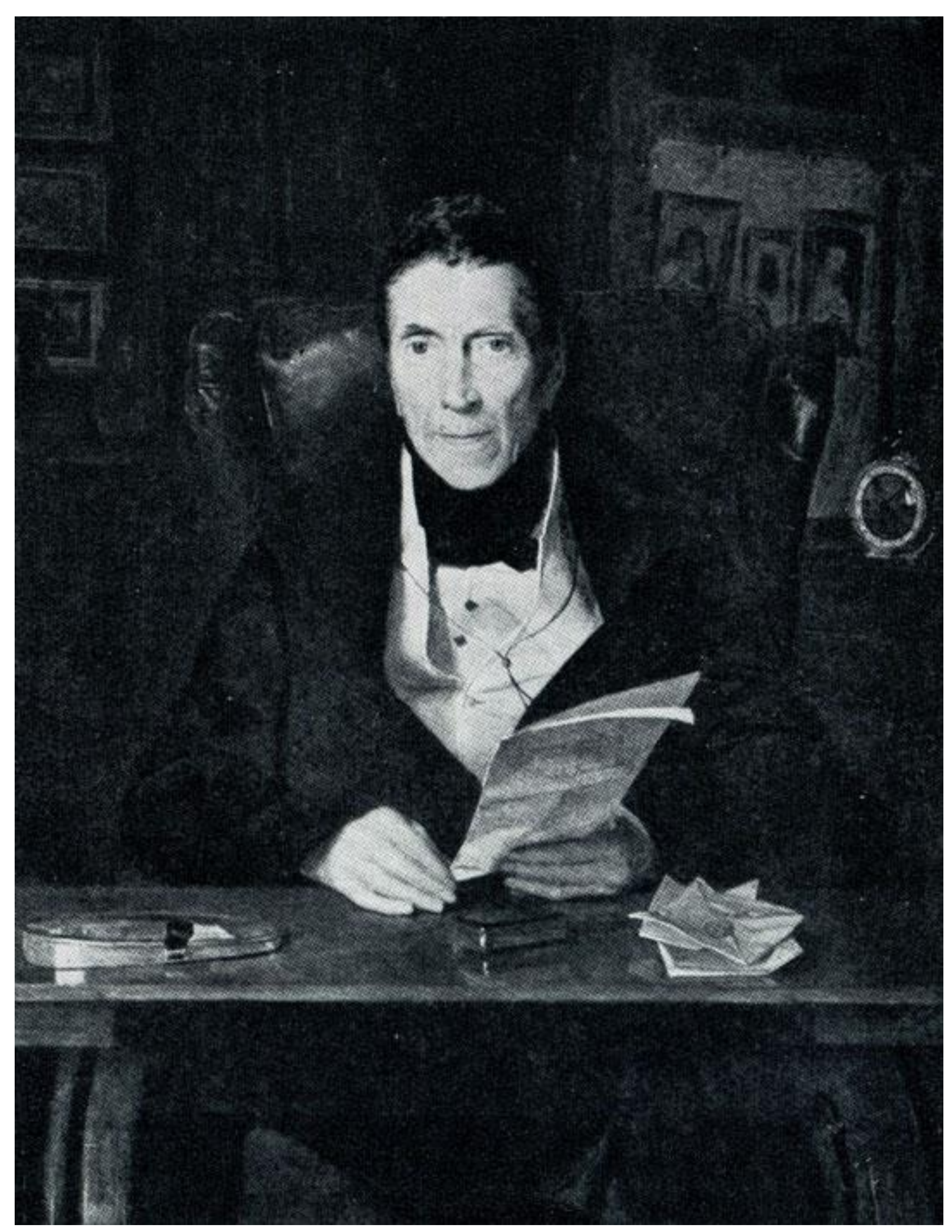
илл. 338 а

Другие портретисты Австрии также нередко писали групповые портреты — большей частью многодетных семей. Порой эти как бы написанные с натуры бытовые сценки сближались с изображением событий современности, казавшихся Значительными, становились своеобразными историческими документами эпохи, как бы смыкаясь с теми сценами парадов с портретными изображениями присутствующих, которые в Берлине писал Франц Крюгер. Такими сценами современных событий с включением портретных фигур были три большие композиции, написанные Иоганном Петером Крафтом (1780—1856) для зала аудиенций Государственной канцелярии дворцового замка: «Вступление в Вену победителей в Лейпцигской битве», «Встреча императора Франца венскими горожанами в венском Хофбурге при возвращении его с сейма в Братиславе» и «Выезд Франца после долгой болезни». Самое замечательное в этих произведениях— изображение толпы, особенно первопланных фигур. Более удачной представляется вторая композиция — встреча Франца бюргерской толпой. При всей нарочитости верноподданнической тенденции, вносящей фальшивую ноту, толпа из большого числа фигур сделана мастерски и очень живо.

Картины такого рода приближались к жанру, изображению современного быта. Жанровая живопись в австрийском бидермейере получила большое распространение. В Австрии из-за строгих рамок, установленных режимом Меттерниха, она смогла пойти лишь по узкому руслу изображения незначительных Эпизодов частной жизни мелкобуржуазного обывателя. Живопись большой темы исключена из кругозора эпохи бидермейера вплоть до революции 1848 г.

Художники этого направления, составлявшие основное ядро старовенской школы, в том числе самый выдающийся из них Фердинанд Георг Вальдмюллер (1793—1865), сознательно ставили целью своего искусства правдивое изображение действительности. Но эта правда могла быть лишь очень относительной в условиях полицейского надзора. Если бы можно было поверить той идиллической картине австрийской

жизни, которую создали художники бидермейера,— революционные события 1848 г. были бы абсолютно непонятными и невозможными. На самом деле блеск придворной верхушки феодального государства и относительное благополучие средних классов покоились на жесточайшей эксплуатации и нищете трудящихся, в особенности крестьянства. И тем не менее это искусство было чуть ли не единственной возможностью для более или менее широких кругов австрийской мелкой буржуазии выразить свои небольшие радости — семейные и хозяйственные, отобразить благообразие и покой повседневного быта, несмотря на то, что это было возможно лишь в узких пределах дозволенного «охранительным режимом». Струя человеческого тепла проникает и в эти небольшие картины, выполненные не только с добросовестнейшей тщательностью, но и с большим добротным умением и художественным вкусом. В творчестве Вальдмюллера почти все жанры австрийской живописи бидермейера получили как бы завершающее воплощение. Свои первые портреты он выставляет на академической выставке в 1822 г., первые жанровые картины — в 1824 г. Он обращает на себя внимание и имеет успех. Характерным был один из первых заказов Вальдмюллера. Полковник Штирле-Хольцмейстер поручил ему написать портрет своей матери «точно такой, какая она есть». Это отвечало собственным художественным установкам Вальдмюллера. В портрете (ок. 1819; Берлин, Национальная галлерея) требование заказчика быть документально точным выполнено художником полностью, несмотря на некоторую непривлекательность модели со старательно Завитыми локонами над обрюзгшим лицом и обилием лент, кружев и бантов. Но и эти детали восприняты и показаны художником не механически внешне, а как характеристика того застылого в своей мелочности буржуазного круга; художник ценит и любит этот уклад и даже внешние подробности этого быта возводит в непреложный закон.

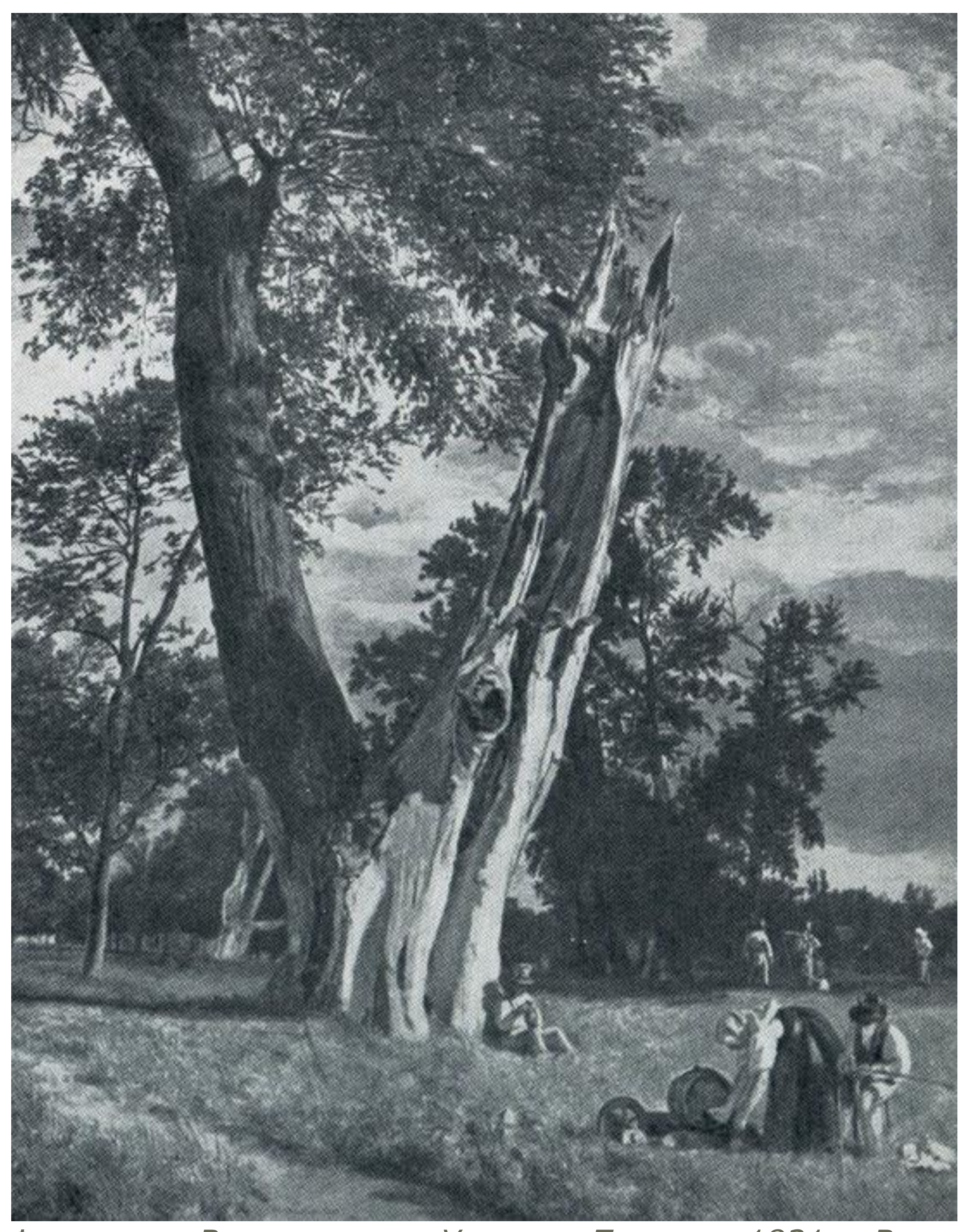


Фердинанд Вальдмюллер. Портрет А. К. Разумовского. 1835 г. Вена, частное собрание.

илл. 339 а

Для ранних работ характерен и автопортрет (1828; Вена, Галлерея 19 и 20 вв.). Здесь то же несколько самодовольное

утверждение буржуазного уклада художник осуществляет, изображая самого себя. Вальдмюллер написал себя таким, каким он был или хотел быть в эти годы своих успехов — франтоватым щеголем с затейливым галстуком, воротничком, парадным полосатым жилетом под элегантным темным костюмом; его рыжеватые волосы завиты, рядом со светлыми перчатками и шелковой шляпой — цветок и пышные листья. Розовое лицо с голубыми глазами спокойно, весело, почти безмятежно в своей молодой самоуверенности; художник показывает себя как преуспевшего члена процветающего общества, который многого не хочет и доволен достигнутым малым. Портретное наследие Вальдмюллера обширно, в нем можно проследить некоторую эволюцию в сторону все большего углубления психологической характеристики, что видно в портрете, изображающем пожилого русского дипломата графа А. К. Разумовского (1835; Вена, частное собрание), сидящего в темном халате за письменным столом. Продолговатое худощавое лицо с ввалившимися щеками тонко и сдержанно-спокойно. Несколько асимметричные глаза смотрят в сторону зрителя, но мимо него, как бы мысленно представляя того, чье письмо он только что прочел. Он неподвижен. Все погружено в полутень, кроме лица, письма с конвертом, части жилета и рук, выступающих светлыми очертаниями из мрака кабинета, стены которого увешаны картинами. Это — одна из лучших работ Вальдмюллера, да и вообще один из лучших портретов эпохи бидермейера.



Фердинанд Вальдмюллер. Уголок в Пратере. 1831 г. Вена, собрание Рихтер.

илл. 339 б

Очень большое место в творчестве Вальдмюллера занимают жанрово-бытовые сценки — из жизни главным образом

простых обывателей города и деревни. Художник изображал крестьянский быт задолго до дюссельдорфцев. Он пишет с натуры окружающих его людей. Но уже в самих сюжетах бросается в глаза идиллическая елейность. Это видно в большей части произведений Вальдмюллера 40-х гг.: «Возвращение из школы» (Берлин, Национальная галлерея), «Перхтольдс-дорфская деревенская свадьба» (Вена, Галлерея 19 и 20 вв.), «Духовный хор в Иванов день» (Вена, Исторический музей), «Прощание невесты» (Берлин, Национальная галлерея). Эти композиции содержат иногда очень много фигур и всегда тщательно отработаны в деталях; самое удачное в них — фигуры стариков и особенно детей, несмотря на то, что благонравие и веселость изображаемых им миловидных мальчиков и девочек производят несколько нарочитое впечатление.

Уже с 30-х гг. художника увлекает задача включения фигур и фигурных групп в пейзаж. Проблема солнечного света, передача воздушной среды, пространства, пронизанного сверканием рефлексов, постепенно начинают все более интересовать Вальдмюллера. Вместе с тем в этих композициях очень органично воплощено и его оптимистическое мироощущение. Как на пример такого нового решения можно указать «Собирателей хвороста в Венском лесу» (1855; Вена, Галлерея 19 и 20 вв.) и «Раннюю весну в Венском лесу» (1862; Нью-Йорк, собрание О. Каллира). Передача предметов, окутанных воздушной средой, солнечным светом (эти поздние работы написаны Вальдмюллером под открытым небом), не ослабляла впечатления материальности: объемны и материальны стволы его буков и вязов с их круглящейся пятнистой корой; объемны и материальны складки крестьянской одежды его здоровых ребят, суетящихся среди зарослей, покрывающих плотную Землю пригородных холмов.

С 1829 по 1857 г. Вальдмюллер был профессором Венской Академии; молодежь стремилась учиться у него, он всячески поддерживал молодых художников других национальностей. В частности, Вальдмюллер обратился к венгерскому сейму с предложением ряда организационных мероприятий для

поддержки художественного воспитания талантливой венгерской молодежи. Вальдмюллер, как художник-реалист, становится в оппозицию к академическим методам преподавания и выпускает резкую полемическую брошюру «О более целесообразном преподавании живописи и пластики». Трактат приводит в ярость академический ареопаг, против Вальдмюллера организуют травлю, с ним начинают бороться административными мерами. В 1849 г. Вальдмюллер издает новую брошюру—«Предложения к реформе австрийской королевской Академии». Академия добивается снижения ему жалованья до уровня музейного сторожа, а затем отстраняет от преподавания и сокращает пенсию.

Вальдмюллер далеко превосходит своих современников во многих отношениях. И тем не менее и в области пейзажа и в области жанра нельзя пройти мимо нескольких художников меньшего значения, творчество которых характерно для австрийского искусства. В области пейзажа это семья Альтов—Якоб Альт (1789—1872) и его сыновья Франц (1821—?) и особенно самый одаренный из них Рудольф (1812—1905). Все трое были мастерами акварели, много работали в Италии, но в то же время они значительно способствовали росту интереса к мотивам пейзажа Австрии. Якоб Альт издал в 1818—1822 гг. серию литографий «Живописное путешествие по Дунаю», а в 1836 г. — «Виды Вены и ее окрестностей». Попытка Альта не была только индивидуальным экспериментом, она отвечала все нараставшему процессу роста национального самосознания, выражавшегося в пробуждении интереса к родной природе.



Рудольф фон Альт. Вид церкви в Клостернейбурге. Акварель. 1850 г. Вена, Алъбертина.

илл. 340а

Рудольф фон Альт многому научился у художников английской школы, его работы отличаются теплым колоритом, ощущением световоздушной среды. Сначала он писал архитектурные мотивы («Вид церкви в Клостернейбурге», 1850; Вена, Альбертина). Но в более поздних работах его виды города приобретают характер зарисовок жизни

современной Вены («Рынок на Дворцовой площади в Вене», 1892; там же). Сохраняя прозрачную легкость акварели, Рудольф Альт все сильнее повышает выразительную силу ритмики объемов и характеристики взятых им мотивов («Сиена», 1871; Вена, частное собрание). Вокруг этих художников усердно и зачастую успешно работало большое число даровитых пейзажистов, значение которых, однако, преимущественно местное (Р. Рибарц, Ф. Гауэрманн, Ф. Лоос и многие другие).

Также и в области жанра Вальдмюллер не был изолированным явлением. Большой популярностью в его время пользовался Йозеф Данхаузер (1805—1845) с его сентиментальными композициями (например, «Материнская любовь», 1839; Вена, Галлерея 19 и 20 вв.).

Среди многочисленных жанристов австрийские историки искусства сейчас выделяют ранее презрительно обходившегося молчанием Михаэля Недера (1807— 1882). Сапожник по профессии, он, несмотря на четыре года академического обучения, сохранил некоторые черты непосредственности самоучки. В его картинах нет виртуозности, но в них нет и шаблона, они человечны. Недер первый в эти годы обратился к отображению быта ремесленников, рабочего люда (в венской Альбертине хранится его рисунок «Мастерская сапожника», где в одной из фигур он изобразил себя,— нужда заставила его и после Академии зарабатывать себе на жизнь сапожным ремеслом).

В 70—80-х гг. в Австрии резко обозначились две линии в развитии искусства. Быстро обогащающаяся верхушка буржуазии начинает покупать произведения искусства «музейной внешности» — «под старых мастеров» (главным образом итальянских). В Австрии этому фальшивому направлению служит Ханс Макарт (1840—1884). Ханс Макарт, учившийся в Мюнхене у Пилоти, обосновался в Вене, когда ему еще не было тридцати лет. Он работал в Мюнхене, Лондоне, Париже, Антверпене и Мадриде, был в Египте, наибольших успехов достиг в Вене, где последние пять лет

своей жизни был профессором Академии. Макарт пользовался большим успехом, особенно в кругах процветающей буржуазии и аристократии Вены. Его искусство, внешне эффектное, декоративное и подражательное, не имеет подлинных качеств тех классиков, которых оно стремится затмить. Полученное от Пилоти умение писать аксессуары — ткани, меха и т. п. — Макарт дополняет бесчисленными фигурами обнаженных женщин в надуманных ракурсах, лишенных жизненной правды. Для риторики Макарта характерен находящийся в венской Галлерее 19 и 20 вв. фрагмент (почти 5 X 8 м) его «Триумфа Ариадны» (1873), служившего занавесом Комической Оперы в Вене.

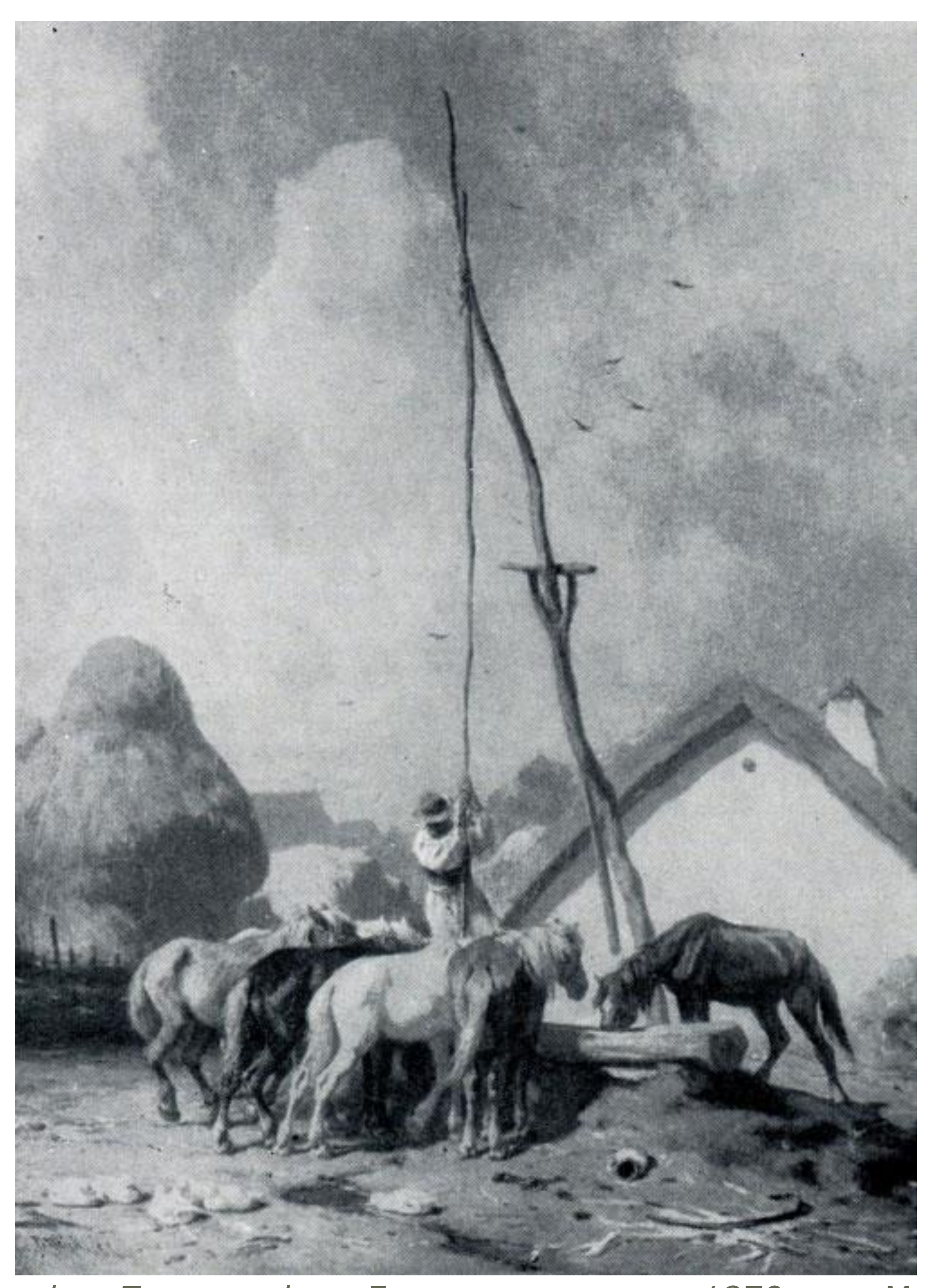


Ханс Макарт. Дама с соколом. 1880 г.

илл. 341 б

Однако помпезности официального искусства противостояло реалистическое искусство. Как одно из проявлений жизненности реализма следует признать творчество австрийского офицера, очень много работавшего в Венгрии,— Августа фон Петтенкофена (1822—1889). Петтенкофен учился в Венской Академии в течение восьми лет. Он был свидетелем

революционных событий 1848—1849 гг. и оставил их зарисовки. Его этюды («Штурм народом замка Буды», 1849; Будапешт, Историческая галлерея, и др.) выделяются той острой правдивостью, с которой художник передает мимолетно увиденные им драматически напряженные эпизоды. Петтенкофен полюбил Венгрию — страну и народ. Почти в продолжение сорока лет он каждое лето работал в долине Тиссы; обосновавшись под конец в городке Сольнок (впоследствии там возникла целая художественная колония венгерских художников), Петтенкофен писал базары с возами, лошадей у водопоя, сады с плетнями, венгерских крестьян и крестьянок в их живописных деревенских уборах, цыган возле таборов и деревень, писал порой несколько тяжеловато, но с живым интересом к быту полюбившейся ему страны.

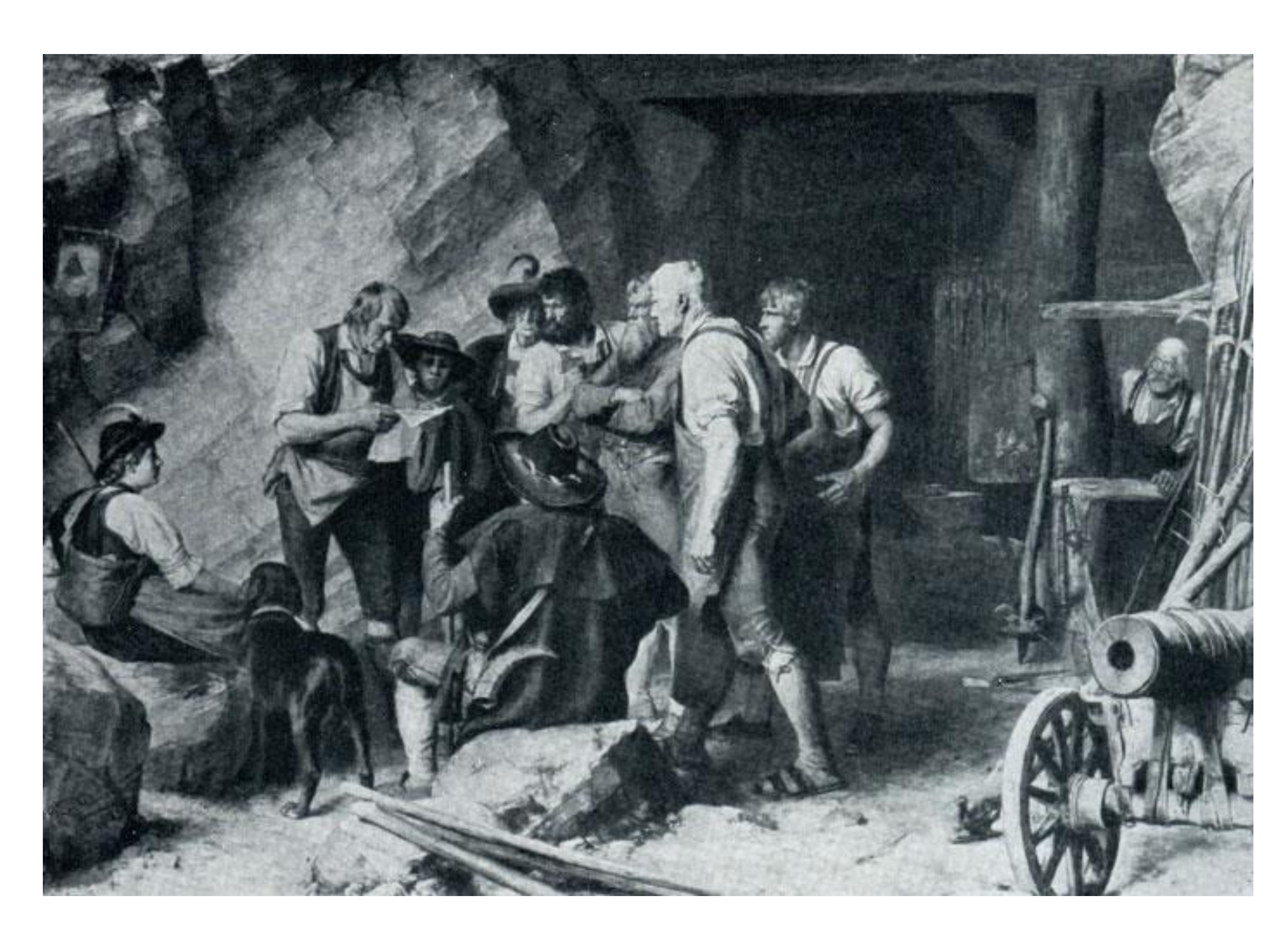


Август фон Петтенкофен, Лошади у колодца. 1870-е гг. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

илл. 340 б

Более компромиссно творчество работавшего в Германии тирольца Франца фон Дефреггера (1835—1921). Дефреггер

бросил крестьянствовать и стал серьезно заниматься живописью лишь на двадцать пятом году жизни. Не закончив учения в Мюнхене, он уехал в родной Тироль и стал писать портреты окружающих его крестьян. После поездки в Париж он в Мюнхене учится у Пилоти, а с 1878 по 1910 г. сам становится профессором Мюнхенской Академии. В картинах Дефреггера слишком много нарочито праздничного — краснощеких девушек и лихих парней в народных костюмах. Но в его творчестве есть и другая сторона. В частности, очень убедительны в своей характерности картины, изображающие тирольцев в борьбе против нашествия Наполеона. Таковы его композиции «Последнее ополчение» (1874; Вена, Галлерея 19 и 20 вв.), показывающие, как старшее поколение села отправляется на фронт, вооруженное самодельным оружием, и «Перед восстанием 1809 года» (1833; Дрезден, Галлерея). Дефреггер находит для этого события характерный живописный язык — сдержанную горячую гамму, ритм движений, выразительность типов.



Франц фон Дефреггер. Перед восстанием 1809 года. 1883 г. Дрезден, Картинная галлерея.

илл. 341а

Так же как в Германии и во многих других странах Европы, конец 19 в. отмечен в искусстве Австрии появлением новых модернистских течений. Но этот Этап развития австрийского искусства относится уже к следующему историческому периоду. Внешне это выражается в возникновении венского выставочного объединения «Сецессион».

Искусство Венгрии

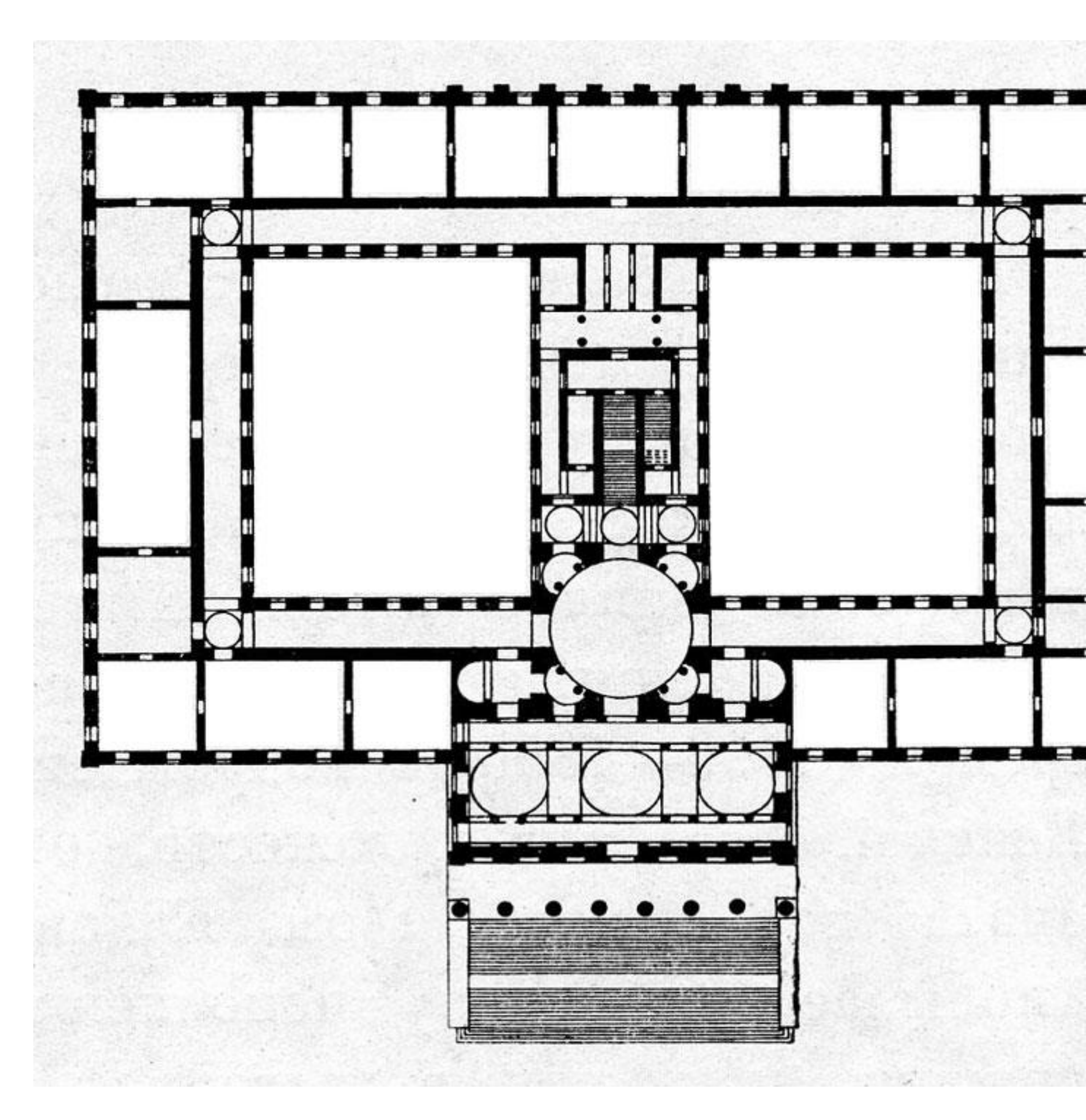
Л. Алешина

К концу 18 в. в Венгрии крепнет, охватывая все более широкие массы, движение за национальную независимость. Экономическое развитие, ведущее к зарождению капиталистических отношений, сопровождавшееся ростом общественного самосознания, настоятельно требовало создания свободного национального государства. Существование страны в рамках Австрийской империи обрекало Венгрию на роль колониального придатка. Национально-освободительное движение особенно обострилось под вдохновляющим влиянием французской буржуазной революции. В Венгрии в 1794 г. создается под руководством И. Мартиновича тайное общество якобинцев-демократов, мечтавших не только о национальной независимости, но и об установлении республиканского правления. Душой общества были представители передовой интеллигенции; связей с широкими народными массами оно не имело. Это было причиной неудачи заговора. Габсбургское правительство жестоко расправилось с заговорщиками, казнив главных руководителей общества и заточив в тюрьмы его рядовых участников. Революционный путь развития не удался. Венгерское общество еще не созрело для него. Дальнейшее движение протекало путем медленной эволюции. В этой борьбе орудием первостепенного значения стали литература, а затем искусство.

В первые два десятилетия 19 в. важную роль в культурной жизни сыграло возглавляемое поэтом Ференцем Казинци движение за обновление языка, носившее патриотический и просветительский характер. Борьба с провинциальной косностью и отсталостью, за широкое развитие культуры характеризует деятельность участников этого движения. Их просветительским задачам были близки идеи и нормы классицистической эстетики. Вместе с тем настойчивое отстаивание национального языка, литературы и искусства, пронизывая собой всю общественную и духовную жизнь начала века, способствует в известной мере романтической окраске творчества отдельных литераторов и художников.

Чаще же всего элементы классицизма и романтизма сосуществуют рядом, придавая специфический облик венгерскому изобразительному искусству первой половины 19 в. В отличие от литературы, ставшей средоточием духовных помышлений нации, изобразительное искусство Этого времени развивалось не столь бурно и плодотворно, не имея еще ни достаточно подготовленной почвы, ни сколь-нибудь развитой материальной базы. Государственных заказов быть не могло в силу колониального положения страны, не было и художественной школы. Однако укрепившаяся в начале века экономика и связанный с этим рост городов вызвали значительное гражданское строительство. Архитектура стала в первой половине 19 в. ведущим видом искусства, привлекающим к себе большое внимание со стороны общества. Задача национального самоутверждения нагляднее всего могла быть осуществлена в создании монументальных сооружений. Стиль классицизма в условиях общественной жизни Венгрии начала 19 в. стал выразителем идеи права страны на национально независимое существование, идеи объединения нации вокруг задач общественного и политического прогресса.

По всей Венгрии в это время строится множество общественных зданий — дома городского и комитатского (областного) управления, учебных заведений, культурных учреждений. Особенно интенсивно застраиваются Пешт и Буда, тогда еще не объединенные в один город. В 1808 г. была создана специальная комиссия для украшения Пешта, деятельность которой сыграла большую роль в регулировании и планировке города, в создании рациональных основ дальнейшего архитектурного развития столицы.



Михай Поллак. Национальный музей в Будапеште. 1837—1847 гг. План

рис. на стр. 335

Крупнейшим венгерским архитектором первой половины 19 в. был Михай Поллак (1773—1855), творчество которого ярче всего выразило лучшие стороны венгерского классицизма. Главным делом его жизни было строительство Национального музея в Будапеште (1837—1847). Сооружение это имело такое же этапное значение для развития общественного самосознания венгров, как впоследствии строительство Национального театра для чехов. Трехэтажное здание музея представляет в плане громадный прямоугольник с двумя внутренними дворами. Архитектурным акцентом постройки является величественный восьмиколонный портик, покоящийся на мощном стилобате, к которому ведет плавный подъем широкой, во всю ширину портика лестницы. Могучее утверждающее величие, которым веет от этой центральной части здания, как нельзя лучше выразило чаяния и надежды нации. Недаром лестница музея стала своеобразной трибуной и форумом национального движения. Именно здесь, на ее ступенях, прочитал в марте 1848 г. Петефи строфы своей «Национальной песни», что явилось сигналом к началу венгерской революции.

Ясность и простота, чрезвычайная скромность и сдержанность архитектурного декора, подчеркивающего обычно лишь центральную часть здания, отсутствие помпезности и перегруженности деталями свойственны лучшим постройкам венгерского классицизма.

В гораздо более трудных и сложных условиях проходило в это время развитие скульптуры. Многие скульпторы и по положению в обществе и по мастерству находились почти на уровне ремесленников. Из-за материальных затруднений украшение зданий архитектурно-декоративной скульптурой было редким. Утрачены были навыки обращения с материалами монументальной пластики — бронзой и камнем.

Поэтому почти революционной представляется роль скульптора Иштвана Ференци (1792—1856) в возрождении и развитии венгерской пластики. Он учился в Венской Академии художеств, оттуда в 1818 г. отправился в Рим, где работал

сначала под руководством Кановы, затем — Торвальдсена. В начале 20-х гг. он посылает на родину исполненные в мраморе бюст поэта Чоконаи и статую пастушки, получившую название «Начало изящных искусств». В бюсте Чоконаи (1819; Будапешт, Венгерская Национальная галлерея) (*в дальнейшем сокращенно именуется ВНГ.*) поэт по обычаю древних увенчан лавровым венком, в одежде же его и внешнем облике подчеркнуты национальные венгерские особенности. «Пастушка» (1822; Будапешт, ВНГ) представляет собой изображение прекрасной девушки, готовящейся нарисовать на песке очертания фигуры своего возлюбленного, что и явилось, согласно легенде, началом изящных искусств. Эти произведения были встречены в Венгрии с необыкновенным воодушевлением. В молодом скульпторе видят надежду венгерского искусства. В 1824 г. Ференци приезжает в Будапешт, где сразу же с жаром отдается осуществлению задачи возрождения скульптуры. Помимо своей непосредственной творческой работы он много сил и средств затрачивает на поиски месторождений отечественного мрамора, на устройство каменоломни и бронзо-литейной мастерской.

В Венгрии еще более отчетливой становится его следование классическим образцам. Бюст Ф. Казинци (1828; Будапешт, ВНГ) выглядит прямой репликой древнеримского портрета. Гражданственного пафоса, ощущения реального общественного подвига, свершенного поэтом-борцом, совсем не чувствуется в статуе Ф. Келчеи (1842; ВНГ), изображенного сидящим в тоге римского философа, целиком ушедшим в свои думы. Больше жизненного трепета и волнения, реалистической полноты образа в медалях Ференци. Он ввел этот своеобразный жанр в обиход венгерской скульптуры.

Упорно следуя идеалам классицизма, Ференци оказывается вскоре не в состоянии понять новые потребности времени, назревающие с конца 30-х гг. и особенно ярко выразившиеся в 40-х гг. Страна стояла на пороге революции. Новое поколение передовой демократической интеллигенции требовало национального искусства, теснее связанного и по

содержанию и по форме с насущными задачами дня. На этой почве развивается творческая трагедия И. Ференци. Его замыслы создания монументального конного памятника королю Матьяшу Корвину не встречают широкой общественной поддержки. В своем проекте он остается тем же убежденным приверженцем классицизма, давая традиционную фигуру героя в римском одеянии, на скачущем коне. Последние годы Ференци проводит в уединении, почти отказавшись от творчества. Однако и здесь он не оставляет мысли быть полезным стране, обучая мастерству ваяния молодых скульпторов. Творчество Ференци при всей его противоречивости сыграло важную роль в развитии венгерской скульптуры.

Наибольшие достижения в живописи Венгрии первой половины 19 в. оказываются связанными с пейзажем и портретом как с жанрами, особенно непосредственно отвечающими потребностям времени. Рост общественно-национального самосознания, интерес к родной природе были основой расцвета пейзажа. Возрастающая роль личности в процессе развития современного общества ведет к распространению в Венгрии портретного искусства, к поискам в нем образа реального героя действительности.



Карой Марко Старший. Альфельдский пейзаж. 1853 г. Будапешт, Венгерская национальная галлерея.

илл. 342 а

В области пейзажной живописи большое значение имело творчество Кароя Марко Старшего (1791—1860). В его работах 20-х гг. впервые в истории венгерского искусства появился подлинный образ родной земли. В «Вышеграде» (ок. 1830; Будапешт, ВНГ) прежде всего обращает на себя внимание реальность изображенного — высокий холм с мягкими очертаниями склонов, поросших изумрудной травой и кудрявыми деревьями, развалины крепости на его вершине, плавные извивы Дуная, высокое ясное небо. Лишь потом

становится заметной идущая от классицизма строгая компоновка картины по планам, преднамеренность выбора пейзажного мотива. Для венгра Вышеград — одно из древнейших и славнейших мест истории. И, однако, идя сквозь связанные с этим сложные ассоциации, художник смог передать действительную красоту этого уголка венгерской земли. Позднее, во время жизни в Италии, творчество Марко приобретает иной характер. Он пишет итальянские пейзажи, сильно стилизованные по канонам классицизма, оживляя их стаффажными фигурками. При всей сочиненности и известном архаизме этих произведений в них художник смог решить новую для себя задачу изображения «чистой» природы. Это помогло ему позднее, по приезде в Венгрию создать «Альфельдский пейзаж» (1853; Будапешт, ВНГ) — типичнейший образ венгерской природы. Здесь художник совершенно отказывается от каких-либо композиционных или цветовых условностей, не ищет выигрышного мотива. Бескрайняя пустынная равнина оживлена лишь колодцем да поросшим зеленым камышом болотом, возле которого застыл аист. Вверху белесое, словно тоже выгоревшее небо с редкими облаками. Перед зрителем характернейшие приметы венгерской степи, переданные с покоряющей убедительностью, простотой и свежестью. Этим произведением Марко достойно завершил свой путь пионера пейзажной живописи Венгрии.

Больше всего была обязана венгерская живопись и графика первой половины 19 в. разностороннему творчеству Миклоша Барабаша (1810—1898). Начало деятельности Барабаша относится к 30-м гг. Это годы слолсения левого демократического крыла в политической жизни Венгрии. Новый этап общественного развития влек за собой в области культуры рост интереса к национальным традициям, к славному историческому прошлому страны, к народному быту, к человеку — активному деятелю современной действительности.

Барабаш работал в разных жанрах, но, пожалуй, больше всего в портрете. В течение 30—40-х гг. им исполнены

портреты всех сколько-нибудь выдающихся деятелей Венгрии. Реалистически точно, порой, может быть, даже суховато фиксируя натуру, материальность окружающего мира, он умеет в то же время уловить и передать характерное душевное состояние изображаемых. Пытлив изучающий взгляд художника в автопортрете (1841; Будапешт, ВНГ). Гордая самоутверждающая поза Ференца Листа (1847; там же) дает ощутить осознание великим венгерским музыкантом личной и общественной значимости своего творческого дела. Барабаш был также одним из родоначальников венгерской жанровой живописи, и именно того ее направления, которое было порождено возросшим интересом к народному быту. Среди нескольких жанровых картин, написанных им в 40-х гг., особенно интересно полотно «Румынская семья, отправляющаяся на ярмарку» (1843; там же). Художник стремится изобразить характерную сценку крестьянской жизни, при этом его более всего интересуют национальные приметы Этой жизни. Известная идеализированность изображаемого объясняется типичным для начального этапа венгерского жанра воззрения на крестьянство как хранителя исконных национальных свойств и традиций. Барабаш много сделал и для развития пейзажной живописи. Его акварели свежо и непосредственно запечатлевают изменчивые состояния природы.

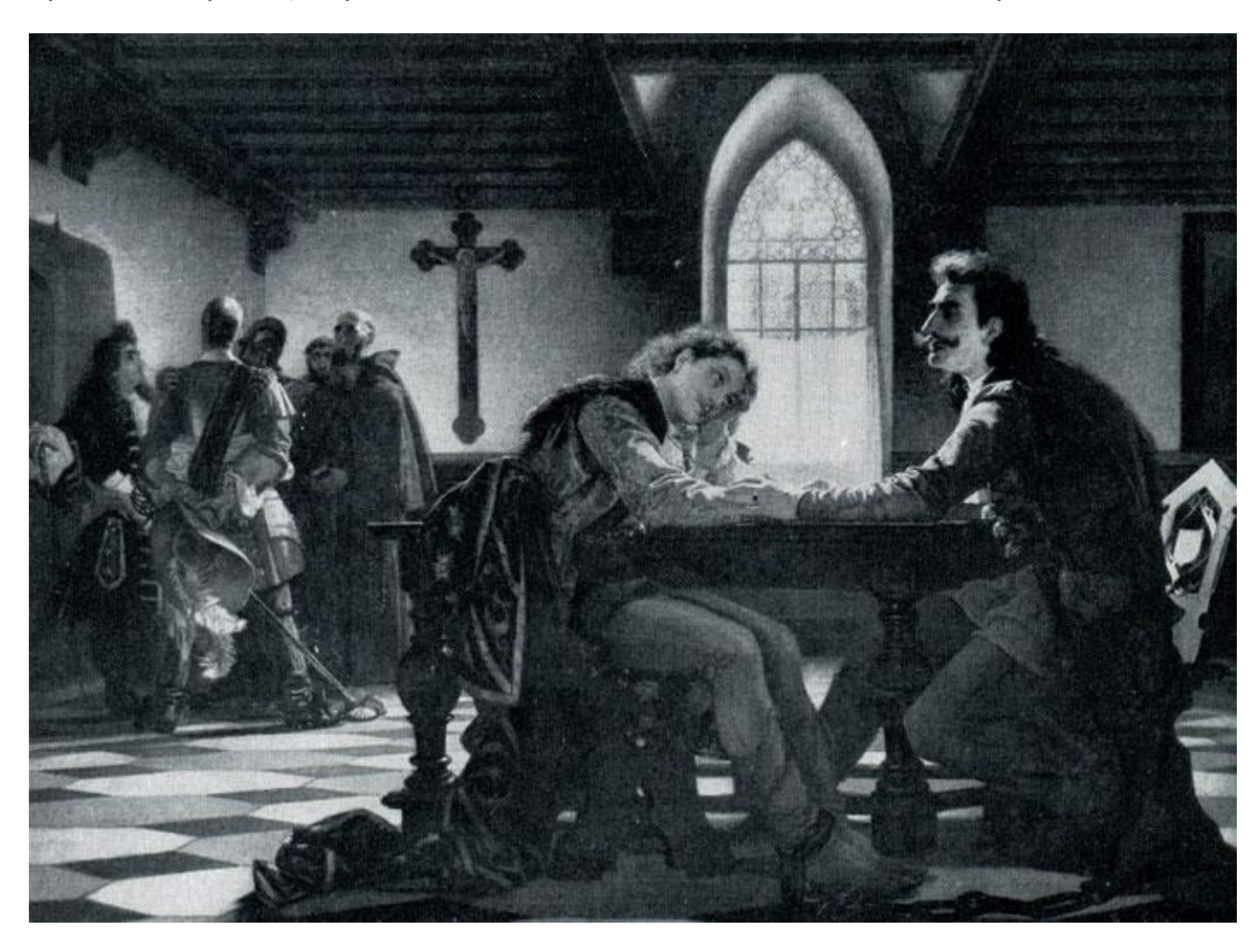
Подъем национально-освободительного движения, обостривший интерес к историческому прошлому страны, вызвал в 40-х гг. появление первых картин исторического жанра. Произведения эти еще очень скромны и порой наивны. Подлинное свое развитие получила историческая тема уже после революции 1848 г. Нарастание общенародного недовольства гнетом Австрийской империи, сковывающей возможности экономического, политического и национального развития Венгрии, привело к революционному взрыву в марте 1848 г. Власть Габсбургов была свергнута, Венгрия была объявлена независимой республикой, было отменено крепостное право и проведены другие демократические преобразования. Еще вчера отсталая, угнетенная колония подымается до уровня передовых стран Европы. Австрийская

реакция не в состоянии своими силами задушить революцию. Использовав слабости венгерского демократического правительства в решении национального вопроса, она разжигает рознь между народами, стимулируя выступление хорватов против революционной Венгрии, а затем обращается за помощью к «международному жандарму»—Николаю I. Вся Венгрия встала на защиту своей свободы, но силы были неравны, и национально-освободительная война окончилась в августе 1849 г. поражением. Наступила жестокая реакция. Австрийская империя установила в стране режим произвола и насилия, арестовывая, казня и заключая в крепость участников революционной борьбы. Однако отдельные демократические завоевания, как, например, ликвидация крепостного права, были настолько необходимы для дальнейшего развития Венгрии и выражали чаяния столь широких масс, что реакция не посмела отнять их у венгерского народа.

Революционные годы оказались чрезвычайно плодотворными для роста общественного и политического сознания венгерского народа, для дальнейшего развития его культуры и искусства. Ощущение непосредственной взаимосвязи творческой и политической жизни пронизывает собой с этих лет деятельность венгерских художников, наполняя их произведения пафосом революционной борьбы.

Искусство 50—60-х гг. носило отчетливо выраженный романтический характер, объясняемый направленностью эпохи. Героический пафос сопротивления, стремление к национально характерному, обращение в прошлое своей страны в поисках идеалов и примеров для современности неизбежно влекли за собой романтическую приподнятость образов, патетическую героику страстей, яркость и демонстративность изобразительных средств. Демократическое содержание национально-освободительной борьбы обусловливало прогрессивный смысл венгерского романтического искусства этого периода.

Ведущее место в 50—60-е гг. занимает в Венгрии историческая живопись. Тема славной истории нации, героической борьбы народа за свою самостоятельность, появившись еще до революции, с особой актуальностью зазвучала в период деспотического режима, установленного австрийцами после ее подавления, когда основным вопросом общественной жизни Венгрии стала борьба за национальное освобождение. Появилась плеяда молодых живописцев, ставящих своей основной целью прославление прошлого родной страны, героических деятелей национальной истории.



Виктор Мадарас. Зрини и Франгепан. 1864 г. Будапешт, Венгерская национальная галлерея.

илл. 342 б

Крупнейшим мастером исторической живописи этой поры был Виктор Мадарас (1830—1917). Юношей он участвовал в революционно-освободительной войне, после ее подавления вынужден был покинуть Венгрию. Учился короткое время в Венской Академии художеств, затем в Париже в мастерской Л. Конье. В Париже он создает свои лучшие произведения: «Оплакивание Ласло Хуньяди» (1859), «Илона Зрини на допросе в замке Мункач» (1859) и «Зрини и Франгепан» (1864 все — Будапешт, ВНГ). В картинах гневно бичуется деспотизм Габсбургской династии, на протяжении веков преследующей лучших сыновей и дочерей Венгрии. «Оплакивание» воспринимается как скорбный реквием героям, павшим в борьбе с монархической тиранией. Этому трагическому звучанию подчинено все образное и колористическое решение картины, монохромная гамма которой построена на драматически напряженных контрастах света и тени. В «Илоне Зрини» изображено непосредственное столкновение двух противоборствующих сил — допрос венгерской героини 17 в. взявшими ее в плен австрийцами. Это позволило художнику более полно раскрыть тему героики и патриотизма. Мужество и гордость отважной венгерки одерживают нравственную победу над окружающими врагами. Зрини и Франгепан — вожди антигабсбургского заговора в 17 в., показаны в тюрьме перед казнью. В картине звучит, однако, яркая тема героического жизнеутверждения.

В 1868 г. Мадарас пишет картину «Народ Дожи» (Будапешт, ВНГ). Художник обращается здесь к героям антифеодальной крестьянской войны, к знаменитому восстанию Дожи 1514 г., подходя таким образом к более глубокому постижению исторического смысла событий. Мужественные воины-крестьяне, презирая опасность, снимают с виселицы тело погибшего товарища, чтобы похоронить его с честью. Энергичны и ловки движения мощных красивых фигур, полны благородства их помыслы и поступки. Безыменные крестьяне изображены здесь как подлинные герои истории. И несмотря на то, что, как всегда у Мадараса, картина несколько страдает театральной эффектностью, художник подходит к постижению исторической правды и этим пролагает пути к реализму.

Помимо Мадараса в 50—60-е гг. работает много других Художников исторического жанра — Берталан Секей (1835—1910), Шандор Вагнер (1838—1919), Дьюла Бенцур (1844—1920). Для их творчества характерна та же романтическая трактовка национально-патриотической тематики, но с еще большей долей рассудочно-демонстративной патетики. С последней трети 19 в. их искусство, изменившись по своему идейному содержанию и образному строю, утратило свою прогрессивную значимость.

Жанровая живопись 50—60-х гг. также развивалась в тесной связи с общественными устремлениями эпохи. Ведущей проблематикой жанровых картин было утверждение национальной самобытности и достоинства венгерского народа. Художники запечатлевают характерные национальные обычаи и обряды венгерского крестьянства. Романтическая идеализация народной жизни в этих картинах была неизбежна на данном этапе развития бытовой живописи Венгрии.

Интересной и своеобразной фигурой в венгерском искусстве является Михай Зичи (1827—1906), творчество которого принадлежит двум странам. Родившись в Венгрии, он в 1847 г. приехал в Россию, где провел значительную часть жизни. Зичи прославился как блестящий мастер графики, равно владеющий различными ее видами. Он создал множество интересных иллюстраций к произведениям как русской, так и венгерской литературы.

Основополагающая роль национально-освободительных идей в общественной жизни Венгрии 50—60-х гг. наложила свой отпечаток и на скульптуру и архитектуру этого периода. Крупнейший скульптор Миклош Ижо (1831—1875) создает образы крестьян, ищет в пластике выражения стихии народного духа. Совсем юным он был участником национально-освободительной войны. Свое обучение он начал у И. Ференци, и это, по-видимому, сыграло большую роль в развитии его дарования, чем последующая учеба в Мюнхенской Академии. Уже первое крупное произведение—«Грустящий пастух» (1862, ВНГ)—выражает характерные

черты творчества скульптора: народность, поиски образного раскрытия патриотических идей эпохи (напомним, что тема крестьянина, горюющего о своей порабощенной родине,— одна из основных тем венгерской поэзии). Памятник поэту М. Чоконаи-Витезу в Дебрецене (1871) и серия терракотовых статуэток «Танцующие крестьяне» (1860—1875; Будапешт, ВНГ) развивают эти основополагающие тенденции творчества мастера. К сожалению, смерть прервала работу скульптора над памятником великому поэту Шандору Петефи для Будапешта.

Непрекращающееся внутреннее сопротивление венгерского народа заставило Австрийскую империю изменить свою политику. В 1867 г. было заключено компромиссное соглашение между Габсбургами и феодально-помещичьей верхушкой Венгрии, гарантирующее относительную самостоятельность страны в рамках двуединой Австро-Венгерской империи. Это соглашение было направлено как против славянского населения империи, так и против угнетенных классов Австро-Венгрии. В связи с этим меняется направление и характер венгерского прогрессивного общественного движения. На первый план выдвигается задача разрешения социальных противоречий, все более обостряющихся с развитием капитализма в условиях пережитков феодального строя. Подобное содержание общественной жизни Венгрии находит свое отражение в изобразительном искусстве последней трети 19 в. Это сказывается прежде всего в расцвете реалистической живописи, обратившейся к современной теме, к раскрытию и отображению противоречий эпохи. Наиболее всесторонним и глубоким выражением передовых устремлений венгерского национального искусства было социально насыщенное творчество Михая Мункачи (1844—1900).

Мункачи прошел в детстве и юности суровую жизненную школу, работая в мастерской столяра. Эти годы непосредственного столкновения с трудовой жизнью беднейших слоев венгерского народа во многом определили содержание творческих устремлений художника.

Художественное образование, полученное им, было в достаточной мере разносторонним. Сначала он учился в Венгрии у странствующего художника Элека Самоши, бродя вместе с ним по городам и помещичьим усадьбам. Затем юноша приехал в Пешт и оттуда отправился в Венскую Академию художеств, где провел лишь год. Дальнейшее обучение его проходило в Мюнхенской Академии, а затем в Дюссельдорфе у Л. Кнауса. Вся зрелая творческая жизнь Мункачи прошла в Париже, однако художник был тесно связан с родиной, с развитием ее искусства.

В ранних произведениях, относящихся к 60-м гг., Мункачи близок к общим тенденциям эпохи. В своих картинах он отображает народные обычаи, характерные сценки крестьянского быта. Однако уже в этих скромных работах появляется повышенный интерес к передаче душевных переживаний своих героев. Постепенно формируется оригинальный художественный облик мастера, углубляется идейная содержательность и психологически-эмоциональная выразительность его произведений, растет живописное мастерство. От локальной условной гаммы художник переходит ко всему богатству тональной живописи.

В 1869—1870 гг. Михай Мункачи создает картину «Камера смертника» (Филадельфия, Академия художеств, повторение 1878 г. в ВНГ), первою из серии своих произведений, в которых идейно-художественной основой служит изображение острого социального конфликта эпохи. Художник долго и упорно работал над картиной. Он исполнил множество этюдов для основных действующих лиц, написал прекрасный двухфигурный эскиз-вариант, имеющий и самостоятельную эстетическую ценность.



Михай Мункачи. Камера смертника. Эскиз-вариант картины. 1869 г. Будапешт, Венгерская национальная галлерея.

илл. 343

Главный образ картины — бетьяр, герой народных песен, гроза богачей, защитник бедных и угнетенных. С ним, осужденным на смерть, пришел проститься народ. В жанровой картине художник достиг широкого обобщения, создав произведение монументального звучания. Глубокий психологизм и разнообразие характеристик соединяются у

Мункачи с гибким живописным мастерством. Художник, уверенно владея современными средствами тональной живописи, строит свою картину на напряженных цветовых и световых контрастах. Среди сурово-сумрачного общего тона вспыхивают холодным пламенем белые пятна одежд, повышая ощущение трагизма происходящего.



Михай Мункачи. Ночные бродяги. Фрагмент. 1873г. Будапешт, Венгерская национальная галлерея.

илл. 344 а

Последующие картины Мункачи, созданные вскоре, в первой половине 70-х гг., проникнуты тем же передовым общественным смыслом. В «Щипательницах корпии» (1871; ВНГ) художник воссоздает сцену из эпохи национально-освободительной войны. В «Ночных бродягах» (1873; там же). Мункачи вновь обращается к изображению социального

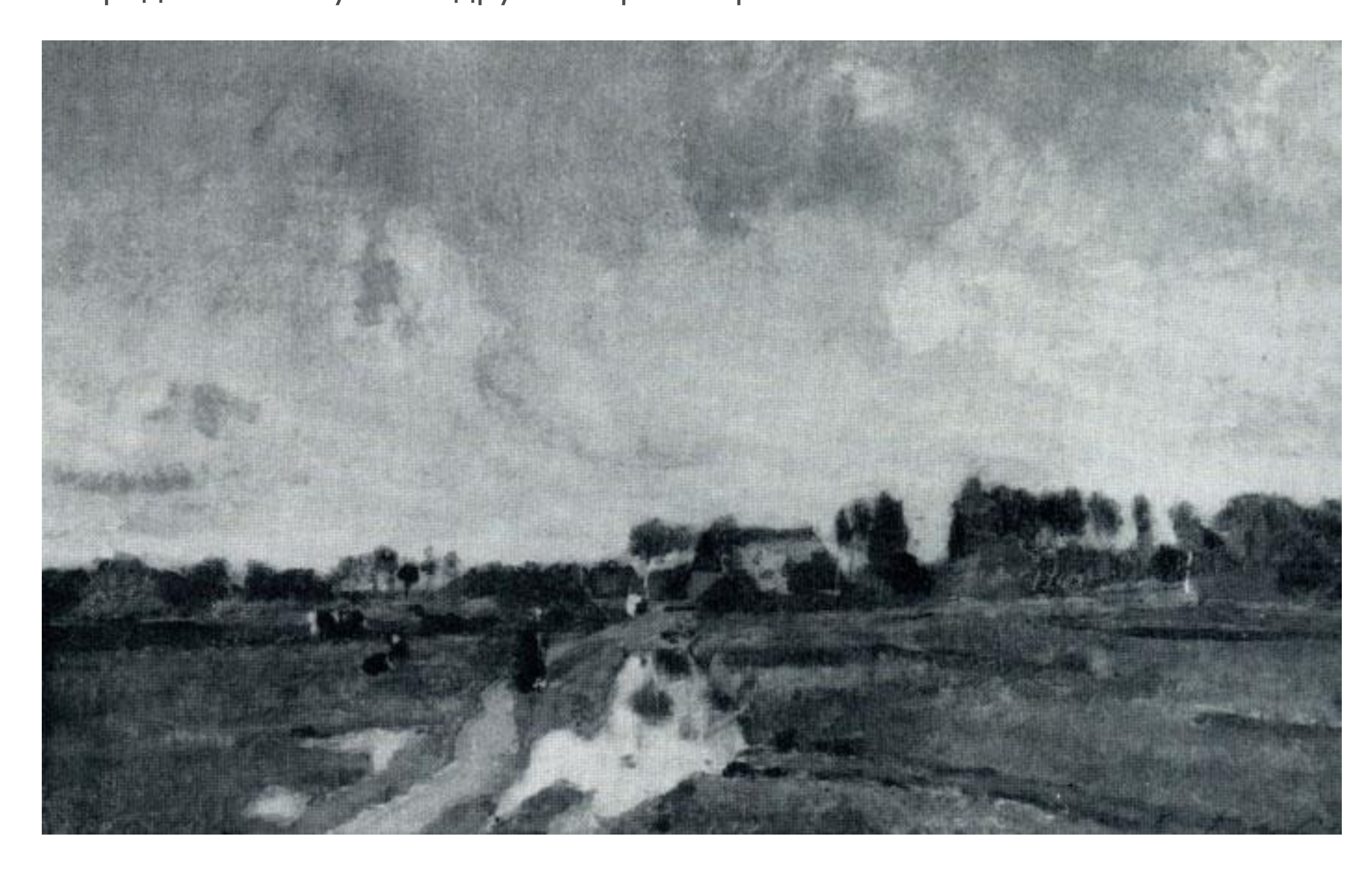
конфликта в современном обществе. Как и в предыдущих произведениях, многофигурная композиция помогает мастеру показать жизнь в ее многочисленных связях и столкновениях. Холодный, выдержанный в серо-сизых тонах колорит правдиво передает атмосферу раннего свежего утра и в то же время придает картине определенный эмоциональный тон — тон бесприютности и нужды. Работа в области многофигурной картины на актуальную, социально звучащую тему явилась огромной заслугой Мункачи.



Михай Мункачи. Мужчина в плаще. Этюд к картине «Ломбард».
1874 г. Будапешт, Венгерская Национальная галлерея

цв. илл. стр.336-337

Колорит Мункачи пластически и эмоционально активен. Цветовая система его картин строится то на напряженных контрастах света и тьмы, то на тонкой разработке градаций одного тона. Создавал ли он жанровые произведения, прекрасные по силе характеристики портреты или великолепные по мастерству этюды к многофигурным композициям, свободное владение живописной техникой давало ему возможность проникновенно и разносторонне раскрывать душевный строй своих героев. Новаторское реалистическое творчество Мункачи поднялось до уровня передового искусства других стран Европы.



Ласло Паал. Облака. 1871 г. Будапешт, Венгерская национальная галлерея.

илл. 345 а

Вся последующая живопись Венгрии вплоть до конца столетия была тесно связана с деятельностью Мункачи.

Однако сам художник в последний период творчества иногда отходил от суровой правдивости своих лучших работ. Стали появляться произведения, близкие салонному направлению в искусстве, например «Послеобеденный визит» (1879; ВНГ), или такие внешние театральные композиции, как «Се человек» (1896; Дебренец, Музей Дери). Все же в самом конце своего творческого пути как завет молодому поколению он оставил «Забастовку» (1895; ВНГ) в которой откликнулся на классовые бури поднимающегося рабочего движения.

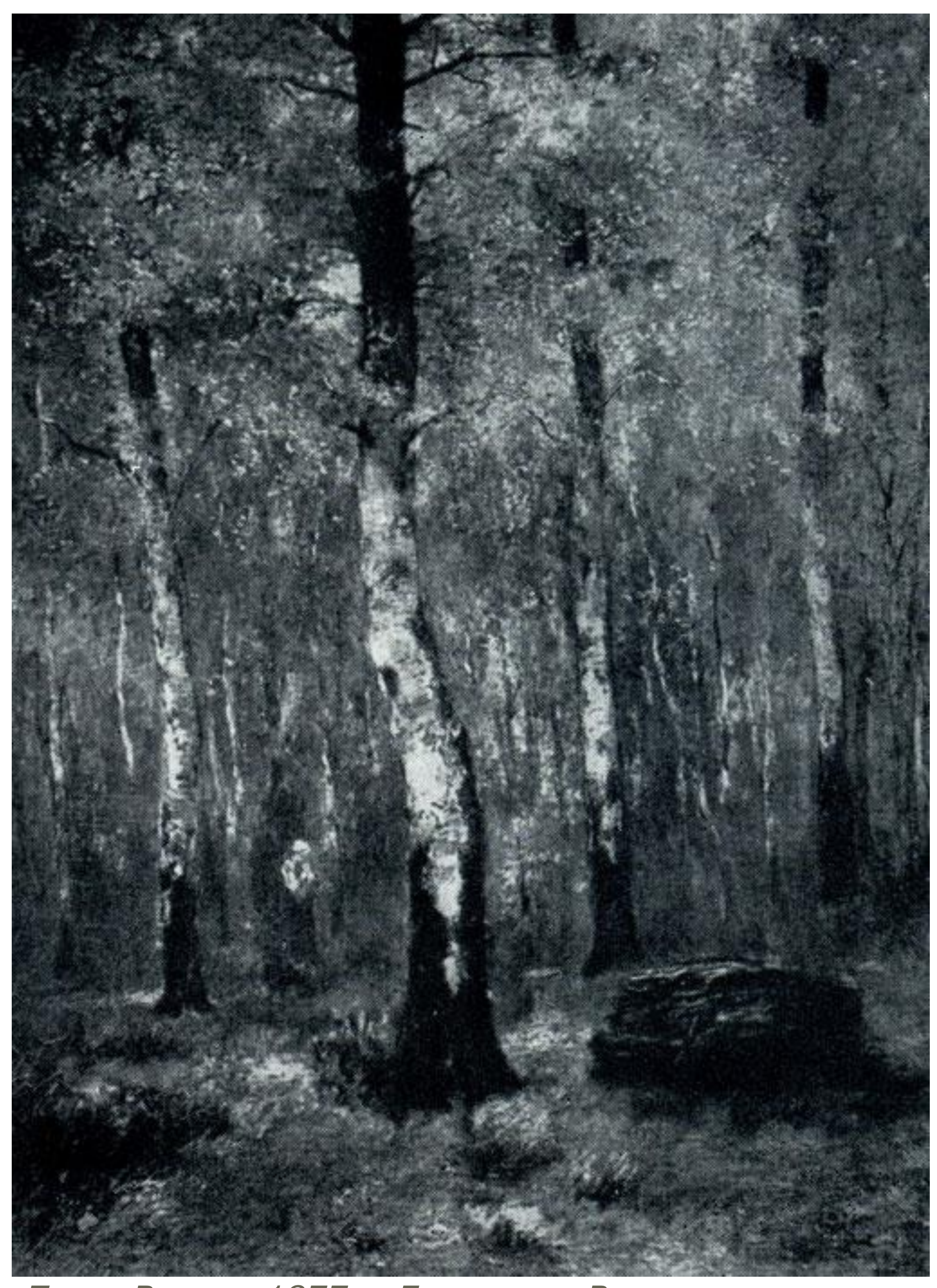
Под непосредственным воздействием Мункачи в венгерской живописи последних десятилетий века преобладающую роль играл крестьянский жанр. Наиболее крупные мастера этого жанра Шандор Бихари (1856—1906) и ученик Мункачи Имре Ревес (1859—1945) создавали картины, правдиво отражающие существенные стороны народной жизни. В 70-х гг. несколько художников поселяются вблизи венгерского городка Сольнок и пишут реалистические сцены из окружающего их крестьянского быта.

Значительный расцвет в этот период переживала и пейзажная живопись. Новаторскую роль здесь сыграл Ласло Паал (1846—1879), близкий друг и соратник Мункачи. Его восприятие и передача природы полны напряженной страстности и темперамента. Живописная манера Паала столь же эмоциональна и активна, как у Мункачи. Цветовые соотношения драматичны и контрастны. Природа в его пейзажах проникнута вечной динамикой и переменчивостью. Это ощущение непрерывного движения природы художнику удается воплотить с помощью темпераментной манеры письма. Удары кисти как бы беспорядочным вихрем обрушиваются на полотно, создавая трепетный и живой пейзажный образ. Особенно бурной динамикой дышит небо. Сквозь бегущие завихряющиеся облака временами прорывается голубизна. Вместе с тем в пейзажах Паала нет ничего от мимолетной зыбкости импрессионистического восприятия. При всем ощущении изменчивости его природа материальна в своей предметной определенности, пластической цельности.



Пал Синеи-Мерше. Майская прогулка. 1873 г. Будапешт, Венгерская национальная галлерея.

илл. 344 б



Ласло Паал. В лесу. 1877 г. Будапешт, Венгерская национальная галлерея.

илл. 345 б

Особое место в искусстве Венгрии этого периода занимает жизнерадостное оптимистическое творчество талантливого

живописца Пала Синеи-Мерше (1845— 1920). Наиболее удачными представляются у Синей произведения этюдного характера конца 60-х — начала 70-х гг., где он непосредственно передавал на полотне то, что видит («Купальня и мальчик», «Качели», «Каштановая роща»; все — в ВНГ). Это же ощущение непосредственной свежести наблюдения удалось сохранить художнику и в своей самой известной картине «Майская прогулка» (1873; там же). На склоне зеленого холма в густой тени расположилась на траве группа веселых молодых людей. Чистые звучные пятна их ярких одежд воспринимаются на темном фоне травы, словно пышный цветок. Светлое голубое небо вдали сочетается с пронизанной солнцем тенью от невидимого дерева. Все Это вызывает ощущение мгновенной динамики увиденного, радостной красочности бытия, пленэрный характер изображения несомненен. В картине — может быть, бессознательно — отразилось то ощущение весенних радостных надежд, которое было присуще определенной части венгерского общества после «компромисса» 1867 г. Дальнейший путь исторического развития страны показал всю безосновательность и близорукость этих мечтаний. Не случайно в дальнейшем Синей уже никогда не достигает такой цельности, и в его последующих произведениях все явственней проявляется манерность и стилизация.

Скульптура и архитектура Венгрии в период после австро-венгерского соглашения почти полностью оказались на службе у официальных правящих кругов. Усилившиеся после соглашения возможности экономического развития создавали иллюзии процветания нации. Именно к этому периоду относится массовая застройка Будапешта и сооружение ряда монументальных общественных зданий. Однако единого стиля, как и повсюду в Европе, торжествующая венгерская буржуазия создать не могла. Эклектически использовались различные «исторические» стили. Крупнейшей архитектурной задачей этого времени было строительство грандиозного здания Парламента (1884—1904), ведшееся по проекту Имре Штейндля (1838—1902).

В этот же период на площадях и скверах столицы и ряда крупнейших городов появляются многочисленные памятники различным историческим деятелям. Большинство из них свидетельствуют об общем кризисе монументального искусства.

К концу 19 в. венгерское искусство смогло подвести своеобразный итог своего развития. В 1896 г. с необыкновенной пышностью празднуется «Миллениум»—1000-летний юбилей прихода венгров на свою нынешнюю территорию. Была организована грандиозная выставка, к которой готовилась и в которой принимали участие крупнейшие деятели венгерского искусства. И, несмотря на сугубо официозный характер юбилея и раздуваемый правящими кругами шовинистический угар, на выставке появились произведения, проникнутые передовыми идеями демократизма и революционной борьбы. Здесь были «Забастовка» Мункачи и его же «Обретение Родины» (1893; Будапешт, Парламент)—грандиозное историческое полотно, противостоящее своей трактовкой событий начальной истории венгров шовинизму правящих кругов. Молодой живописец Янош Торма (1870—1937) подготовил картину «Арадские мученики» (1896; ВНГ), посвященную расстрелу героев революции 1848 г. австрийскими властями. Эта картина прозвучала как гневная отповедь проповедникам соглашения с Габсбургами. Теми же революционно-освободительными идеями проникнута картина И. Ревеса «Петефи перед боем» (1896; там же).

Венгерское изобразительное искусство, пройдя на протяжении одного столетия большой путь, пришло к концу его с достойными результатами. Сложившаяся в этот период художественная культура страны отличалась ярким национальным своеобразием. Она явилась основой дальнейшего плодотворного развития художественного творчества Венгрии.

Искусство Чехословакии

Ю. Колпинский

К концу 18 в. экономический прогресс в наиболее развитых землях империи Габсбургов, в частности в Чехии, привел к зарождению капиталистических отношений. Процесс этот был ускорен проведенными сверху в конце 18 в. реформами; особенно большое значение имела ликвидация крепостного права. Французская революция 1789 г., подорвавшая основы старого крепостнического феодального порядка в Европе, ускорила формирование самосознания складывающейся буржуазной чешской нации. Этому способствовала в 90-х гг. 18 в. и в первые десятилетия 19 в. героическая борьба русского народа с Наполеоном, стремившимся силой оружия подчинить французской буржуазии народы Европы. В великой братской славянской державе чешский и словацкий народы, их зарождающаяся национальная интеллигенция хотели видеть своего потенциального освободителя от немецко-австрийского ига, находили доказательство исторической и государственной дееспособности славянских народов. Хотя эти воззрения не были лишены славянофильских иллюзий и приводили к недооценке реакционной социальной природы русского царизма, они все же укрепляли национальное самосознание чехов и словаков.

Процесс формирования буржуазной нации, идущий рука об руку с социальным и экономическим развитием Чехии, процесс нарастания национально-освободительного движения, сочетаемый с борьбой за создание своей национальной культуры, определяли основное содержание и основные пути развития чешского искусства, чешской литературы 19 в. Естественно, что на протяжении значительной части 19 в. главной задачей было пробуждение чувства национального самосознания, развитие и обогащение родного чешского языка, создание своей национальной литературы, воспитание любви к своему народу, его национальной самобытности, его славному историческому прошлому. Поскольку крупные землевладельцы, крупная буржуазия были австрийского или

германского происхождения, а чешская национальная буржуазия владела лишь средними и мелкими предприятиями (что особенно относится к первой половине века), постольку и социальная борьба за ликвидацию господства крупного землевладения, остатков крепостничества, борьба за демократический путь социального прогресса тесно переплеталась с национально-освободительной борьбой.

Первое поколение деятелей чешской национальной культуры вошло в историю под названием «чешские будители». В первые десятилетия 19 в. Шафарик, Палацкий создали чешскую лингвистику, собрали и систематизировали чешский фольклор, заложили основы исторической науки, изучающей прошлое своей страны. В поэмах Божены Немцовой, в произведениях Коларжа, Эрбена воспевались достоинство и нравственная красота народных обычаев, жизнь, быт и природа родного края. Деятельность чешских будителей имела в 20—30-х гг. большое прогрессивное значение. Позже, по мере созревания предреволюционной ситуации, к концу 40-х гг., обнаружилась либерально-буржуазная ограниченность общественной позиции большинства представителей этого поколения, испугавшихся активного вмешательства народных масс в ход истории.

В период революции 1848 г. героическое пражское вооруженное восстание было разгромлено. Однако оно явилось переломным моментом в истории чешского национально-освободительного движения, поднявшегося на более высокую ступень. Разгром восстания, политическая реакция не смогли уже остановить дальнейшего расширения и развития чешской национальной культуры. Продолжавшееся социальное развитие Чехии, одной из экономически наиболее передовых областей империи Габсбургов, лишь усиливало этот процесс.

Революция 1848—1849 гг. также образует и водораздел между первым и вторым этапом в развитии чешской культуры 19 в.

Первый этап в искусстве Чехии 19 столетия, связанный с зарождением национальной школы нового времени, охватывает собой период с конца 1790-х гг. до конца 1840-х гг. Это время борьбы и одновременно переплетений классицистических традиций и романтических тенденций, время первого робкого обращения художников к национальной исторической теме, зарождения реалистического портрета, сложения пейзажа, посвященного образу родной природы.

Второй этап, 50—90-е гг., был связан с постепенным изживанием романтических традиций и утверждением реалистического метода в чешском искусстве (Пуркине, отчасти Наврагил). Достигает своего расцвета историческая живопись, посвященная правдивому раскрытию переломных революционных событий в жизни чешского народа (Чермак и Алеш). Велики успехи в пейзажной живописи, утверждающей величие и красоту родного края; развивается и жанровая бытовая живопись, правдиво отображающая труды и дни своего народа. Однако национальный вопрос оставался важной проблемой в чешской эстетической мысли, что способствовало сохранению романтических тенденций с их героизацией исторического прошлого (это видно в лучших работах Чермака и в творчестве Алеша) и в то же время тормозило развитие критического реализма с его пафосом социального обличения и точного анализа социальных условий жизни.

В этот же период расцветает и чешская скульптурная школа, воплотившая в своих произведениях героические образы исторических деятелей прошлого и создавшая замечательную галлерею ярких и сильных характеров современных деятелей чешской культуры. Это было время расцвета чешской демократической литературы, проникнутой критическим отношением к господствующим социальным условиям в большей мере, чем это было свойственно чешскому изобразительному искусству. Исторические и социальные романы Неруды, Святоплука Чеха представляли собой наивысшее достижение чешской литературы того времени. Их

произведения, как и лучшие картины и графические серии Алеша, скульптуры Мыслбека, замечательная симфоническая музыка Дворжака, оперы Сметаны, представляли собой вклад не только в национальную, но и в общеевропейскую культуру того времени.

Начало первого этапа развития чешского искусства 19 в. хронологически связывается с основанием в 1799 г. Пражской Академии художеств. Хотя основание Академии создавало базу для подготовки чешских художественных национальных кадров, ее художественные позиции отнюдь не отличались своей прогрессивностью. Господствующие в ней традиции позднего эклектического классицизма, сравнительно низкий уровень мастерства первого поколения художников Академии, в большинстве своем выписанных из Германии, не слишком способствовали вначале расцвету национальной школы живописи. И все же создание очага профессиональной подготовки кадров чешских художников имело большое принципиальное Значение. Постепенно чешские художники начинали занимать все более видное положение в Академии. В творчестве художников — выходцев из Академии все заметнее сказывался их переход от классицизма к романтизму.

Типичной фигурой этого переходного времени был Франтишек Ткадлик (1786—1840). Ткадлик, мастер, обладавший хорошей профессиональной выучкой, полученной в Пражской Академии художеств (в 1836 г. он стал ее ректором), первые десятилетия своего творчества следовал традиционным канонам академического классицизма. Его холодные отвлеченные хотя и не лишенные технического мастерства композиции, вроде ранней «Агарь и Измаил в пустыне» (1816; Прага, Академия художеств) или более поздней аллегорической картины «Энио» (1825), не представляют особого интереса. Большее значение имеют такие работы, как «Возвращение св. Войтеха на родину» (1824), «Св. Вацлав и Людмила» (1837; все три — Прага, Национальная галлерея), знаменующие обращение художника к национальной истории. Правда, близкая к назарейцам

манера исполнения (особенно в первой композиции) снижает художественное качество этих произведений.

Гораздо значительнее наследие Ткадлика как портретиста. Его точные по рисунку, выразительно передающие характер человека портреты представляют собой яркое явление в истории чешского искусства. Строгое благородство и интеллектуальная значительность личности в портрете Йозефа Добровского (1820; Прага, Национальная галлерея), полный романтической энергии и сдержанной страсти портрет Франтишка Палацкого (1821; там же); поэтическая мечтательность юного графа Отокара Чернина (1823; там же)—таковы разнообразные черты произведений, убедительно утверждающих красоту человеческой личности. В своих лучших портретах Ткадлик отходил от канонов позднего классицизма и классицизирующего сентиментального романтизма назарейцев и создал произведения, близкие прогрессивному реализму.

Иной характер имело творчество современника Ткадлика портретиста Антонина Махека (1775—1844). Махек, скромный мастер, относящийся с безыскусственной искренностью и уважением к изображаемому человеку, создал целую галлерею портретов, передающих облик своих современников. Добротная точность и правдивость в передаче облика, несколько наивная простота композиции отличают творчество Махека от его более блестящего, но подчас менее непосредственно искреннего современника. Лучшие портреты Махека — это подкупающий своей жизненной простотой, хотя несколько суховатый и графичный портрет скульптора Малинского (1818; Прага, Национальная галлерея) и более живописный и выразительный по характеристике портрет Иозефа Юнгмана — одного из создателей чешской национальной культуры нового времени (1837; там же).

Значительны достижения и чешской пейзажной живописи. Если видовая живопись Карела Постла (1769—1818), например его «Пейзаж с мостом» (1810-е гг.; Прага, Национальная галлерея) или «Морской пейзаж при закате

солнца» (ок. 1810; там же), отличается внешней отвлеченной театральностью, то уже в творчестве его ученика Антонина Манеса (1784—1843) закладываются основы будущего расцвета чешского пейзажа 19 в. Ранние работы А. Манеса еще близки по манере к живописи его учителя (например, «Пейзаж с Летоградеком», 1816; Прага, Национальная галлерея). Но уже в его «Виде на Градчаны» (Прага, Музей города) чувствуется стремление правдиво передать и облик родной природы и архитектурные памятники славного прошлого чешского народа. Один из лучших среди этих пейзажей—«Вид на замок Пехштейн»—пример утверждения принципов реалистического романтизма в чешском искусстве. А. Манес не ограничивался лишь работой над архитектурным пейзажем. Его чудесные виды северо-восточной Чехии, и особенно поэтичный образ могучего «Дуба» (1820-е гг.), отличаются свежестью чувства и жизненной убедительностью. Во многих произведениях 20—30-х гг. (особенно в этюдах) сказывается интерес художника к передаче непосредственного восприятия природы. В некоторых случаях мастер вплотную подходит к пленэрному письму (этюд «Облака», 1830-е гг.). По искренности и свежести чувства, по реалистической выразительности своего художественного языка творчество А. Манеса занимает важное место не только в жизни чешского искусства, но и в истории развития европейского пейзажа этого времени.

Наиболее ярко первый расцвет чешской национальной школы 19 в. выражен в творчестве двух столь отличающихся друг от друга художников, как Йозеф Навратил (1798—1865) и Йозеф Манес (1820—1871); их творчество как бы подытожило развитие чешской живописи первой половины 19 в. и в то же время знаменовало собой начало нового этапа в истории чешского искусства этого столетия.

Творчество Навратила было глубоко противоречиво по своему существу. Выходец из ремесленной среды, вынужденный даже после окончания Академии художеств прирабатывать на жизнь малярным трудом, он в течение многих лет работал по заказам местной чешской и немецкой

знати, украшая их дворцы и дома декоративно-орнаментальными росписями. В 1838—1843 гг. он расписал резиденцию чешского мецената Вейта в Либехове фресками на тему из поэмы

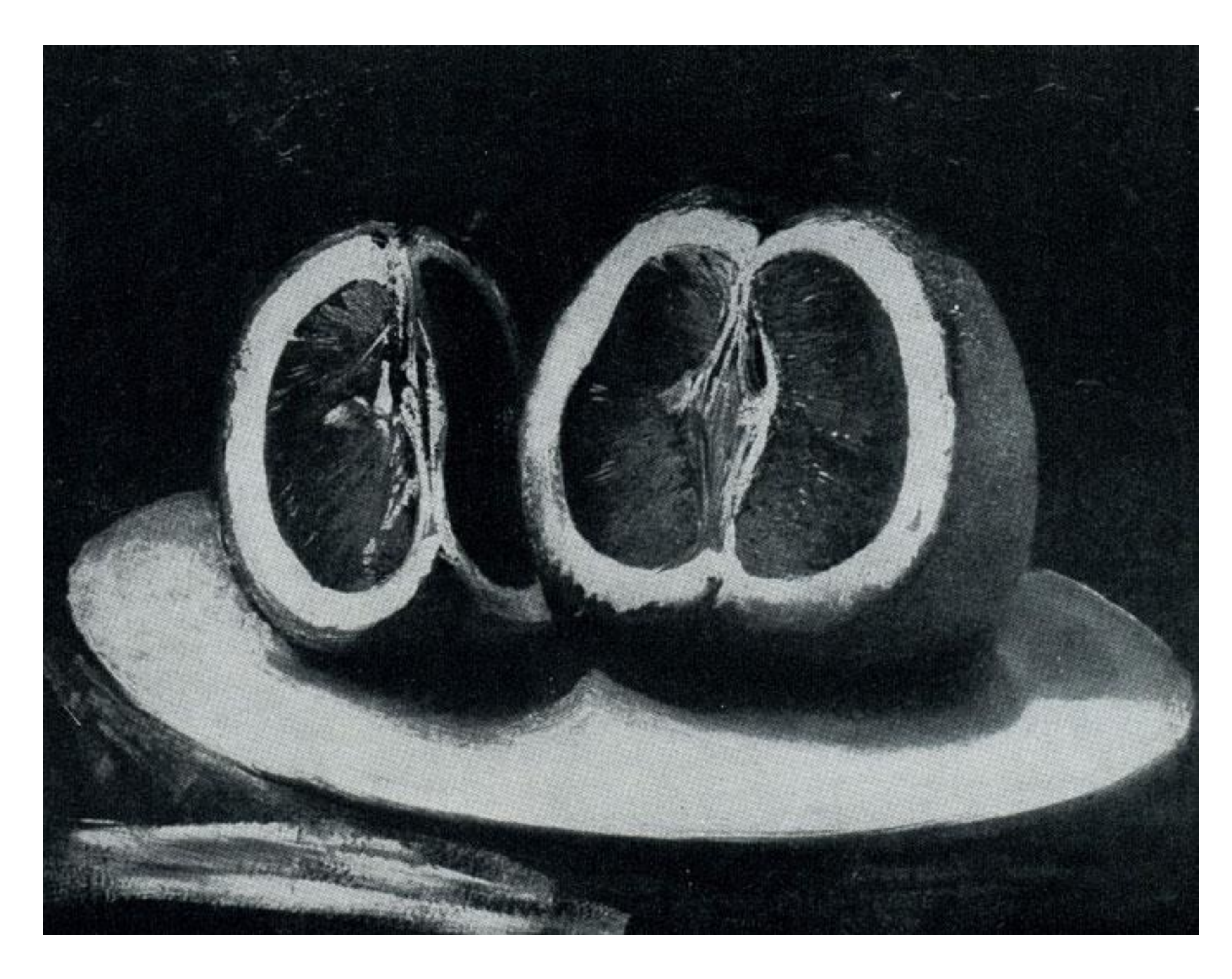
Эберта «Власт и девичья война». Среди этой в общем декоративно-салонной живописи неожиданно выделяется небольшой автопортрет Навратила. Крепкая приземистая фигура небрежно одетого художника, стоящего перед мольбертом с палитрой в руках, отличается непосредственностью трактовки и своеобразным юмором. Навратил как бы бросает вызов почтенным заказчикам, изобразив себя художником, представителем неустроенной богемы, свободным от мещанской респектабельности.

Декоративная фантазия Навратила проявилась в росписях замков в Закупах (1851) и Плошковицах (1853—1854)—летних резиденциях короля Фердинанда. Однако в этих романтически прикрашенных и внешне эффектно написанных пейзажных мотивах, посвященных красотам швейцарской и итальянской природы, было мало чувства подлинной жизни. Гораздо большую ценность представляет другая сторона его художественного наследия. Это небольшие, полные живой и свежей наблюдательности, жанрово-бытовые композиции и жанрово трактованные пейзажи; в некоторых из них ощущается своеобразный мягкий юмор. Такова, например, сочно написанная маленькая картина—«Охотник и лиса» (Прага, Национальная галлерея). В некоторых работах юмор Навратила приобретает оттенок своеобразной, почти гротескной иронии («Неравная пара», там же). Вместе с тем его произведения, посвященные народному быту, отличаются своим более лирическим, поэтическим настроением: «Уличные шарманщики», «Дети перед съестной лавкой», «Музыкальная школа», «Колыбельная» (все в частных собраниях).



Йозеф Навратил. Голова старика. 1850-е гг. Прага, Национальная галлерея.

илл. 346 а



Иозеф Навратил. Разрезанные апельсины. 1857 г. Частное собрание.

илл. 346 б

Станковым картинам Навратила присуща, в отличие от его росписей, более свободная манера. Здесь художник проявляет себя незаурядным мастером колорита.

Особое место в истории чешской живописи занимают натюрморты Навратила, отличающиеся крепким реализмом. Простота мотива сочетается в них с блеском живописного языка. Такие натюрморты Навратила, как его «разрезанные апельсины» (1857; частное собрание), «Селедки на тарелке»

(Вена, Галлерея 19 и 20 вв.) и др., являются ярким вкладом в развитие этого жанра в европейском искусстве 19 в.

Младший современник Навратила Йозеф Манес стал центральной фигурой чешского искусства середины 19 столетия.

Живописец, поэт, музыкант, Йозсф Манес был наиболее одаренным представителем целой династии художников. Он был одним из ярких выразителей патриотических настроений передовой чешской интеллигенции, посвятивших себя утверждению красоты и поэзии быта, нравов, обычаев чешского народа. Манес воспевал его славное историческое прошлое, раскрывая эстетическое обаяние мира народной художественной фантазии.

Манес учился в Мюнхене, где поначалу увлекался немецкой реакционной романтической школой и такими ее представителями, как Корнелиус и др. В эти годы он писал картины на философско-религиозные и историко-литературные темы—«Могильщик» (1843), «Встреча Петрарки и Лауры» (1843—1846), большое полотно «Смерть Луки Лейденского» (1843) и т. д. Однако чешский художник вскоре отказывается от этих далеких от жизни своего народа тем. Уже в 1847 г. он создает рисунок «Любовь на Гане» (Прага, Национальная галлерея), где в романтической форме передал поэзию народной жизни. В 1848 г. Манес участвует в пражском восстании. Он расписывает для восставших горожан знамена. В эти же годы он создает ряд портретных набросков передовых представителей чешской общественной мысли.

После 1848 г. Манес продолжает обращаться к образам, воспевающим красоту и поэзию народной, то есть крестьянской жизни, как главной носительницы национального начала.



Йозеф Манес. Июнь. Покос. Медальон из цикла «Орлой». 1865—1866 гг. Прага, музей города.

илл. 347 б

Своеобразное сочетание романтической концепции истории и жизни с точным реалистическим художественным языком —

характерно для искусства Мансса зрелого периода, как и для многих чешских художников конца 40—70-х гг. Особенностью искусства Манеса этого времени является известная монументализация посвященных народу композиций. Наиболее яркий пример — его «Ордой», то есть «башенные часы». В 1865—1866 гг. Манес расписал циферблат для созданных еще в 15 в. часов старой Пражской ратуши (ныне в Праге, Музей города). В двенадцати медальонах, изображающих «Времена года», художник в героизованно-эпическом стиле передал «труды и дни» чешского крестьянина. Здесь и весенняя прививка молодого деревца, и сбор хвороста, и пахота. Особенно удачна сцена жатвы, где стройная фигура молодой крестьянки в красной юбке, с серпом в руках ритмично и свободно вписана в композиционный круг медальона, а также сцена «Покос». Убедительно и объемно представлены фигуры и в композициях «Сеятель», «Пашущий крестьянин». Удачное декоративное оформление медальонов, сочные краски, реалистические, хотя и несколько стилизованные образы крестьян, поэтические сельские пейзажи — все это делает «Часы» одним из лучших произведений Манеса.

Между 1857 и 1859 гг. Манес иллюстрировал так называемую Краледворскую рукопись — романтическую имитацию народного эпоса, отчасти использующую народные сказания. В его время она считалась подлинной и высоко ценилась чехами. Поэтическая душа народа, героические образы прошлого, воплощенные в народном песенном творчестве, нашли свое яркое выражение и в ряде иллюстраций к сборникам народных песен («Весенняя песня», «Колыбельная» и др.).

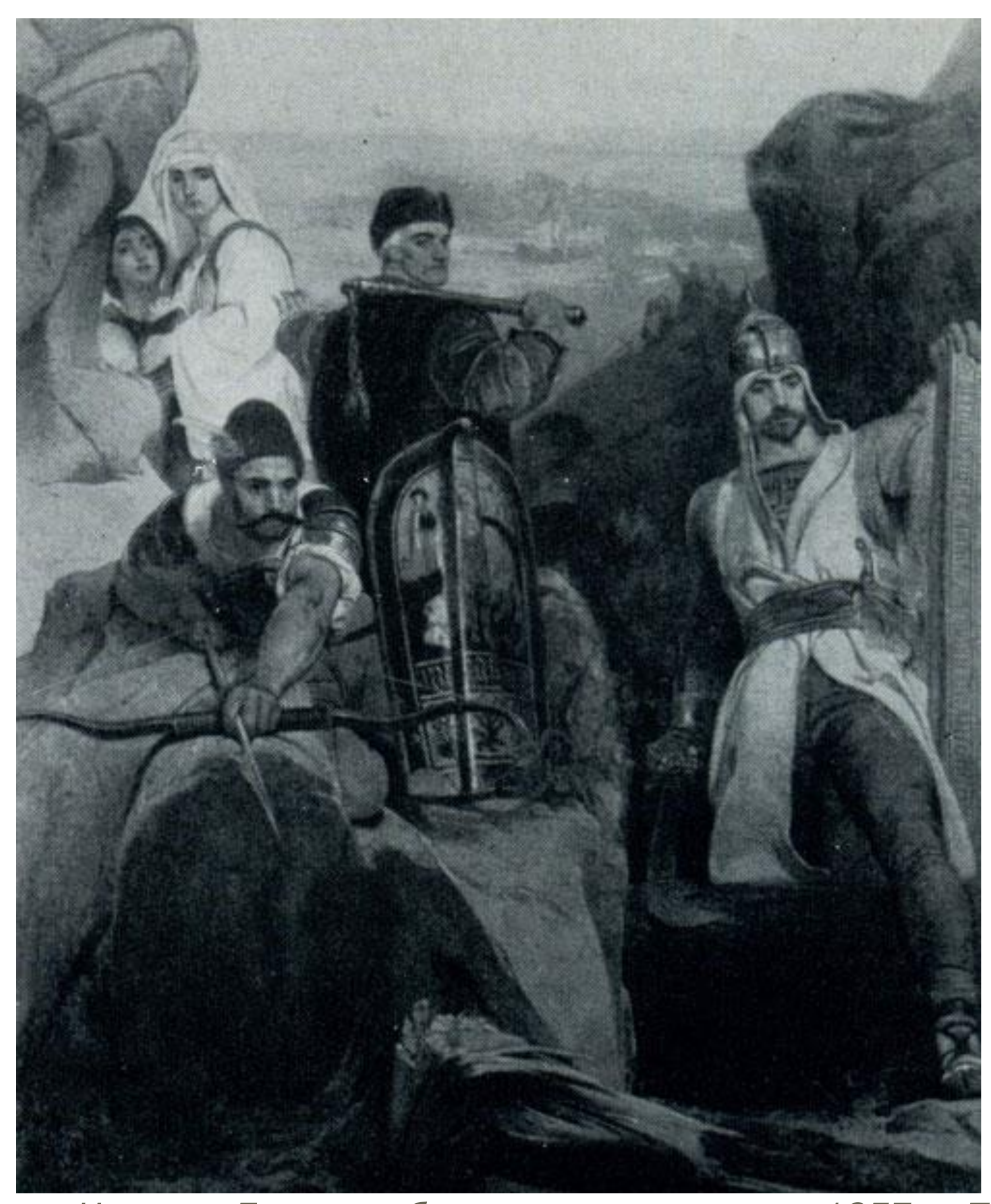
Манес много работал и как портретист. Среди ряда несколько салонных портретов выделяется своим реализмом изображение пожилой четы Вендулаковых (1854; Прага, Национальная галлерея). Особенно выразителен портрет супруги. Манес сумел убедительно передать образ умной и властной и вместе с тем самодовольно-ограниченной богатой горожанки. Весьма вещественно написанные детали ее платья

и драгоценности не отвлекают внимание зрителя от сочно данной характеристики самого образа.

В области пейзажа Манес также идет по пути реализма. Лучшие из его пейзажей—«Лабский край» и «Ржипский край» (оба 1863; Прага, Национальная галлерея)— поэтично и правдиво передают нежность и спокойную ширь ритмов, присущую живописным уголкам центральной Чехии.

Художественное наследие Манеса сыграло большую роль в формировании эстетического самосознания чешского народа. Порвав с изжившими себя традициями академического классицизма и романтизма назарейской школы, он решительно ищет новых путей в искусстве. Неисчерпаемый источник народного художественного творчества питает его искусство, делает его полнокровным и жизненным. Произведения Манеса стали всенародным достоянием. Из поколения в поколение с детских лет в жизнь каждого чеха входят образы, созданные Манесом.

Брат Йозефа Манеса, Квидо (1828—1880), начав с исторической живописи, переходит к жанровой, избирая темами своих картин быт горожан, уделяя специальное внимание детским сценам. Эти работы отличает, однако, налет некоторой сентиментальности. Как по своим художественным достоинствам, так и по идейной значимости его картины сильно уступают живописи старшего брата.



Ярослав Чермак. Гуситы, обороняющие перевал. 1857 г. Прага, Национальная галлерея.

илл. 349 а

После 1848 г. в чешском искусстве значительное место начинает занимать исторический жанр. Большим мастером исторической темы стал Ярослав Чермак (1830—1878). Ученик бельгийского художника Галле, Чермак на первом этапе своего творческого развития обращается к славному прошлому чешского народа, к его революционным, национально-

освободительным традициям. В 1857 г. он пишет несколько академическую по манере исполнения, но пронизанную романтической суровой героикой картину «Гуситы, обороняющие перевал» (Прага, Национальная галлерея). В дальнейшем он обращается к темам современной борьбы южных славян против турецкого ига. В этой борьбе он видел проявление несломленного героического вольнолюбия славянских народов. В некоторых же работах мастер ставил себе целью показать зверства турок, вызвать чувство сострадания к мученичеству угнетенного народа или негодование жестокостью насильников. Таковы его «Пленницы» (1870), не лишенные известной салонности и мелодраматичности. Более интересна его «Далматинская свадьба» (1875), правда, несколько этнографическая по характеру (обе — Прага, Национальная галлерея).

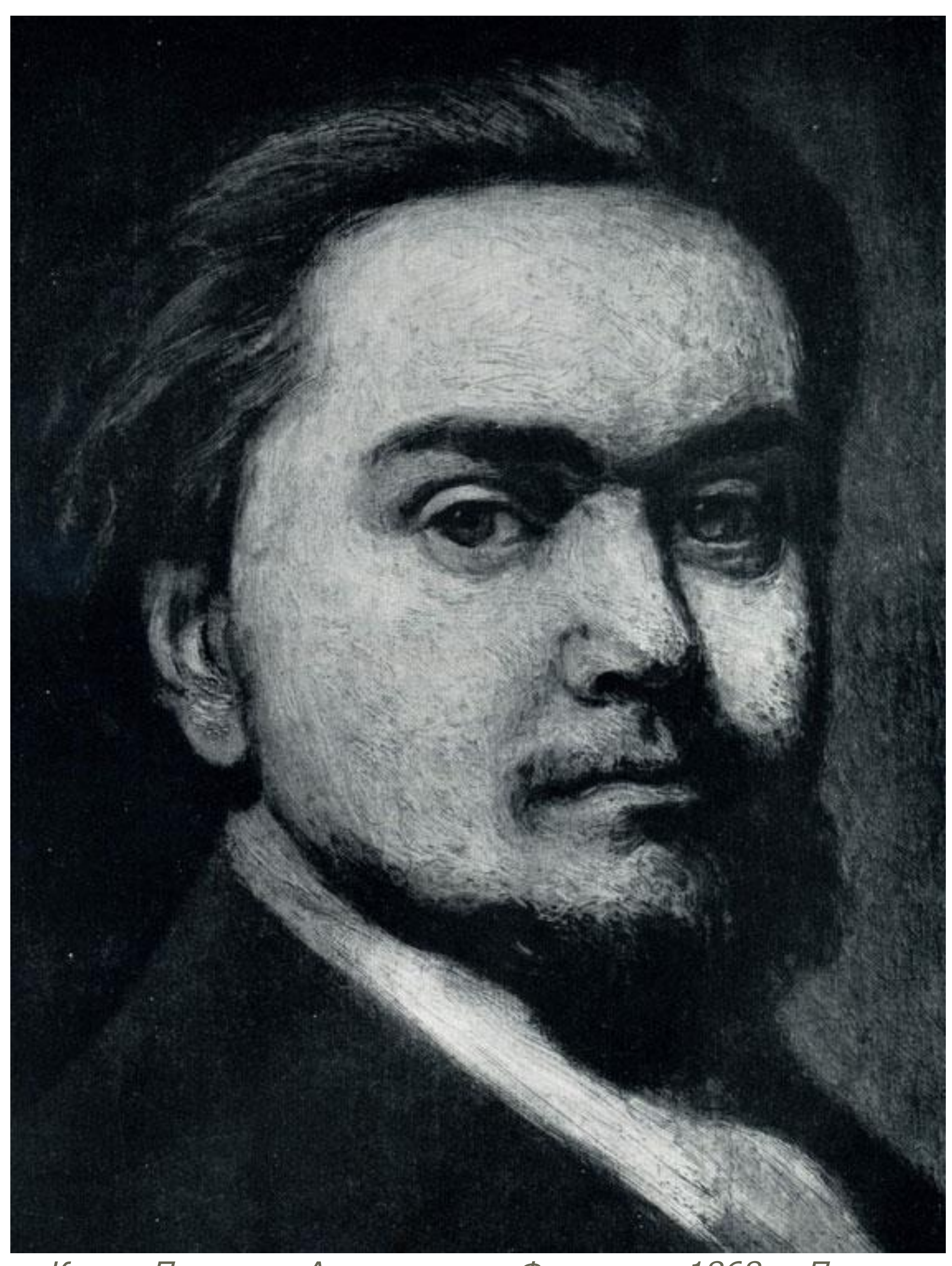
Реализм живописной манеры позднего Чермака особенно выявился в картине «Раненый черногорец» (1873; Загреб, Галлерея Югославской Академии). Она произвела глубокое впечатление на И. Е. Репина, который писал В. В. Стасову в 1874 г.: «Сегодня в Галлерее Гупиля видел я его чудную картину: с вершины в горах, которая служит, вероятно, крепостью, несут раненого героя два дюжих черногорца, герой этот... опытный седой полководец, глава. Все женские фигуры кланяются ему в пояс и смотрят на него с благоговением и с большой грустью. Во всем ансамбле и подробностях так и веет поэзией».

Во второй половине века реализм получает свое развитие в бытовой живописи и в пейзаже. В области жанра наиболее значительными мастерами был Собеслав Пинкас (1827—1901) и в особенности Карел Пуркине (1834—1868).

В творчестве Пинкаса сочетались черты повествовательности и иллюстративности (например, «Старик и смерть») с более пластически целостным восприятием жизни. В его «Мастерской художника» (1854), написанной в скупой, но живописно выразительной манере, изображена задумчивая фигура самого художника, стоящая спиной к

зрителю. Атмосфера почти суровой аскетичности окутывает эту внешне, казалось бы, малозначительную по сюжету композицию. В этой работе и отчасти в его правдиво-простой «Крестьянской избе» (1867; все — Прага, Национальная галлерея) чувствуется, что мастер в своем стремлении к целостному и живописно убедительному восприятию обращается к опыту внутренне близкой ему французской реалистической школы.

Более последовательно и вместе с тем более глубоко и оригинально перерабатывает опыт современной ему передовой европейской живописи Пуркине. Самой значительной в идейном отношении работой является его «Кузнец Йех» (1860; Прага, Национальная галлерея). В ней изображен сидящий в кузнечной мастерской бородатый мастеровой, внимательно читающий газету. Его строгое и напряженное лицо дышит умом, суровым простым благородством. Это одно из первых, если не самое первое изображение рабочего человека, сознательного пролетария в чешском искусстве; мастерски написаны кузнечные инструменты, висящие на стене. Картина в целом несколько суховата. В живописном отношении гораздо интереснее другие его работы, такие, как «Дети художника» (1867—1868) и автопортрет (1868; обе — Прага, Национальная галлерея). Эти портреты отличает сильная и выразительная живопись, перекликающаяся с художественным языком Домье, скупая и точная характеристика склада характера, духовного мира изображенных персонажей.



Карел Пуркине. Автопортрет. Фрагмент. 1868 г. Прага, Национальная галлерея.

илл. 348

Для середины 19 в. характерен дальнейший расцвет пейзажной живописи. Художники в эти годы порывают с традициями романтически окрашенного представления о красоте природы, их волнует правдивая обобщенная передача картины реального мира.

Одни при этом, как, например, Косарек, достигают идейной значимости образа, связывая пейзаж с национальной жизнью, вводя в него сюжетные мотивы жанрового характера. Другие, как, например, Маржак, наряду с правдиво-точным изображением природы пишут в более широкой и монументализированной манере пейзажи, посвященные памятным историческим местам. Третьи, как Хитусси, стремятся передать в образах природы душевный мир современного человека.



Адольф Косарек. Летний пейзаж. 1859 г. Прага, Национальная галлерея.

илл. 347 а

Старшим среди этих художников был рано умерший Адольф Косарек (1839— 1859), сын служащего в графском имении. Среди его немногочисленных работ выделяются «Сельская свадьба» (ок. 1858; Прага, Национальная галлерея), «Летний пейзаж» (1859; там же) и великолепный по настроению и глубокой насыщенности тонов «Пейзаж с ветряной мельницей» (Брно, Музей). В этих произведениях изображены равнины, горы и леса родной страны. Они проникнуты глубоким чувством поэзии родной природы. Небо с нависшей серой тучей и унылый зеленовато-желтый каменистый пейзаж в «Сельской свадьбе» создают впечатление тревоги. «Пейзаж с мельницей» изображает широкую равнину с уходящей в глубину дорогой и освещенным холмом, на котором стоит мельница. Небо с разорванными грозовыми тучами, клонящееся дерево превосходно передают порывы ветра и приближающуюся бурю.

Несмотря на то, что произведения рано умершего художника немногочисленны, роль Косарека очень важна в развитии чешской пейзажной живописи. Она означала появление нового пейзажа, связанного с демократическим реализмом.

В живописи чешского пейзажиста Юлиуса Маржака (1832—1899) героико-историческая струя его творчества представлена ярко в работах Национального театра в Праге, среди которых следует выделить связанный с легендами чешской страны пейзаж «Гора Ржип» (1882—1883). Маржак был известен и как художник реалистических пейзажей, в которых он ставил перед собой задачу изучения пленэра и игры солнечного света в густой растительности, среди мощных переплетающихся стволов деревьев, или в струе лесного водопада: «Утро в лесу», (Прага, Национальная галлерея), «Олени на водопое» и др. Ему принадлежат также многочисленные пейзажные рисунки, в которых правдиво, иногда чуть суховато передан облик чешской природы.

Сдержанно скромные пейзажи Антонина Хитусси (1847—1891) лирично и проникновенно передают тихое очарование

«обычной» природы, окружающей человека. Живописец решительно порывает с традициями романтизированного ее восприятия. Тонкое чувство тональных отношений, мастерская передача пейзажной среды — атмосферы, то хмуро туманной, то влажно сияющей, — сильная сторона живописи Хитусси. Художник по-своему освоил и переработал опыт барбизонской школы, к которой он был близок во время своего пребывания во Франции. Черты особой психологической содержательности образов природы, тесно связанных с внутренним духовным миром человека, присущи живописи этого замечательного мастера чешского пейзажа. Представление о периоде творческой зрелости художника может дать его пейзаж «Чешско-Моравская возвышенность» (1882, Прага, Национальная галлерея).



Антонин Хитусси. Чешско-Моравская возвышенность. 1882 г. Прага, Национальная галлерея.

илл. 350 а

Центральной фигурой в развитии чешского изобразительного искусства последней четверти века стал живописец и график Миколаш Алеш (1852—1913). Развивая традиции чешской исторической живописи, Алеш в своих ранних исторических композициях 70-х гг., посвященных гуситской революции, достигает гораздо большей психологической правдивости и исторической конкретности, чем его непосредственный предшественник Чермак. Его небольшая картина «Над могилой воина-гусита» (1877; Глубока, музей Алеша) изображает на фоне печальной заснеженной равнины старого всадника гусита, в глубокой задумчивости остановившегося перед свежей могилой своего соратника, бойца за «божье дело, за свободу чехов». Правдивая передача серого зимнего дня, свободная от внешней картинности характеристика образа старого воина определяют внутреннюю значительность Этой композиции, проникнутой духом подлинной народности и историзма.



Миколаш Алеш. Встреча Йиржи из Подебрад с Матьяшем Корвином. 1878 г. Прага, Национальная галлерея.

илл. 349 б

Большая картина «Встреча Йиржи из Подебрад с Матьяшем Корвином» (1878; Прага, Национальная галлерея) посвящена важному эпизоду в истории Чехии 15 в.: гуситский полководец — представитель умеренного крыла гуситов-чашников, ведя борьбу с Матьяшем Корвином за независимость и цельность Чехии, нанес ему поражение. Встреча победителя с побежденным выразительно передает конфликтное столкновение двух исторических характеров — сломленного и исполненного коварства «блистательного» монарха и сурового и властного воина Йиржи.

Важное место в творчестве Алеша заняли его картоны для росписей фойе Национального театра в Праге (80—90-е гг.). Этим произведениям, посвященным образам народных легенд и знаменательным событиям истории Чехии, при всем мастерстве композиции присущи черты отвлеченной романтики и риторичности. К удачным картонам можно отнести «Родину», воплощенную в образе сурово-величественной женщины, властно указующей всаднику трудный путь по заваленной каменными глыбами тропе. Богато графическое наследие Алеша, продолжавшего в этой области искусства традиций И. Манеса. Его иллюстрации к сборникам чешских писателей поражают свежестью исполнения, юмором, ярким чувством народности.

Одновременно с Алешем в декорировании Национального театра участвовал ряд значительных чешских художников. В содружестве с Алешем работал, в частности, над росписями для фойе Франтишек Женишек (1849—1916). Искусству Женишка в еще большей мере, чем зрелому и позднему искусству Алеша, были присущи черты отвлеченной романтики и символической стилизации. Впрочем, как портретист Женишек создал несколько портретов, отличающихся реалистической добротностью характеристики.

Иной характер носило творчество Войтеха Гинайса (1854—1925) — автора занавеса Пражского театра (1883). Это типичный представитель салонного поверхностно-виртуозного искусства. Особенно характерна в этом отношении слащаво-элегантная картина «Суд Париса» (1893, Прага, Национальная галлерея).

Наряду с Алешем важное место в развитии чешской исторической живописи заняло творчество его современника Вацлава Брожика (1851—1901). Следует, однако, признать, что большие многофигурные станковые композиции мастера, гакие, например, как «Ян Гус на Констанцском соборе» (1883) или «Послы короля Владислава при дворе Карла VII» (1878), хотя и отличаются красочным разнообразием характеров, верной передачей исторических костюмов и аксессуаров, все

же грешат склонностью к внешним театральным эффектам и лишены глубины проникновения в исторический смысл изображаемых событий. Больший интерес представляют его пейзажные и пейзажно-жанровые композиции, в которых видно более непосредственное реалистическое восприятие мира, например «В поле», «Возвращение с работы» (1890; все — Прага, Национальная галлерея).

Чешская скульптура в первые две трети века занимала скромное место в художественной жизни страны. Наиболее интересным скульптором первой трети века был представитель классицизма Вацлав Прахнер (1784—1832), автор не лишенной поэтической мечтательности каменной статуи «Влтава» (1812), венчавшей фонтан на площади Вацка в Праге (оригинал статуи ныне находится в Национальной галлерее). С традициями романтизма связан в своем искусстве Вацлав Левий (1820— 1870), автор ряда статуй, посвященных деятелям чешской истории (Ян Жижка, Прокоп Голый).

С 70-х годов наступает расцвет чешской скульптурной школы 19 в. Именно в эти годы выступает поколение скульпторов, чье творчество, не свободное иногда от известного налета салонного академизма, носит все же в основном реалистический характер. Таковы «Петр Великий» в Карловых Варах и памятник Сметане в Пльзене (1872) работы Томаша Сейдана (1830—1890). Большую работу для Национального театра вели в 80-е годы Антонин Вагнер (1834—1895), Богуслав Шнирх (1845—1901) — автор статуарной группы Аполлона и муз, венчающей фасад театра и ряд других мастеров.

В эти годы начинает свой творческий путь и крупнейший мастер чешской скульптуры нового времени Йозеф Вацлав Мыслбек (1848—1922).

К раннему периоду творчества относятся его еще несколько жесткие по пластике, но отличающиеся суровой героикой образа статуи Яна Жижки. Лучшая из них поставлена в Чаславе (1879—1880). Начиная с 80-х годов он создает также несколько аллегорических статуй, отличающихся, несмотря на

условность сюжета, психологической живостью и реалистической конкретностью. Особо выразительна в этой серии статуя «Преданность».

В эти же годы мастер приступает к работе над группой статуй для моста Палацкого в Праге, посвященных героям чешских народных легенд — «Забой и Славой», и др. Блестящая по своему мастерству, эта серия, однако, характеризуется некоторой театральностью и внешней приподнятостью. Большей поэтичностью и сдержанностью отличается «Музыка» (1907—1912), выполненная для фойе Национального театра.



Йозеф Вацлав Мыслбек. Благословенная Анежка. Этюд к памятнику святого Вацлава в Праге. Бронза. 1898— 1899 гг. Прага, Национальная галлерея.

илл. 351

Вершиной творчества Мыслбека как мастера-монументалиста явился его большой памятник св. Вацлаву— основателю чешского средневекового государства, установленный на Вацлавской площади в Праге. Мыслбек начал работать над проектом памятника с 1888 года, но сам памятник был водружен на площади лишь после смерти скульптора, в 1924 году. Удачное расположение памятника, господствующего над всем пространством площади, контрастное сопоставление сдержанной энергии едущего на коне Вацлава и исполненных величаво спокойного раздумья фигур стоящих у подножия постамента его сподвижников придают всему ансамблю ощущение подлинной значительности.

В 1890—1900-е гг. создаются его лучшие портретные бюсты и статуи, как, например, сдержанно оживленный Йиржи Коларж (1894, Национальный театр), скорбно-задумчивый Сметана (1894), резко и точно охарактеризованный Войтех Ланна (1908) с его островыразительным умным лицом и, наконец, замечательный автопортрет скульптора (1903) (все — в музее чешской скульптуры, Збраслав, близ Праги).

Архитектура Чехии в первой трети 19 в. была связана со стилем зрелого классицизма. Строительство в эти годы уже не знало больших ансамблевых решений. Относительное развитие получило возведение и перестройка усадеб и замков крупного дворянства, а также городских административных и частных домов. Одним из лучших примеров усадебного строительства тех лет являются дворец и усадьба в Качине (начат в 1807; архитектор И. Ф. Йёндл) с прекрасной колоннадой на фасаде и великолепным парковым ансамблем. Для городского строительства типичен так называемый «Дом у Гиберна» в Праге, служивший главной таможней (1801—1811; автор—австрийский архитектор Г. Фишер).

С середины 19 в. в связи с быстрым развитием капитализма в Чехии широко развертывается строительство жилых доходных домов, зданий утилитарного и общественного назначения — магазинов, складов, театральных зданий,

курортных комплексов (например, в Карловых Варах). В стилистическом отношении это время господства той эклектической смеси стилей, используемых в чисто декоративном, украшательском плане, которая вообще характерна для архитектуры эпохи капитализма.

Однако в чешской архитектуре того времени были и некоторые важные особенности. Во второй половине 19 в. в связи с общим подъемом национального

Движения сооружались здания, игравшие важную роль в жизни чешского народа. Так, на средства, собранные всенародной подпиской, был сооружен в 1867—1883 гг. пражский Национальный театр (архитектор И. Зитек), ставший центром национальной чешской культуры. В художественном оформлении здания, как уже было указано, приняли участие крупнейшие художники Чехии — представители так называемого «поколения национального театра». Живопись и скульптура театра утверждали красоту родной природы, воспевали славное прошлое чешского народа, увековечивали память деятелей чешской культуры. При всем том, что архитектура Национального театра выполнена в обычной для второй половины 19 в. эклектичной манере, мало найдется в Европе того времени сооружений, где столь широко было привлечено изобразительное искусство для воплощения волнующих всю нацию идей и переживаний.

Большой интерес своей рациональной планировкой представляет «Рудольфиниум», спроектированный тем же И. Зитеком (1875—1885), — здание, сочетающее консерваторию, музей художественной промышленности и концертный зал. Серию общественных сооружений, посвященных чешской культуре, завершает огромный Национальный музей, построенный по проекту Й. Шульца в 1885—1890 гг. Музей Эффектно замыкает перспективу Вацлавской площади в Праге. Со зданием музея связан памятник св. Вацлаву работы Мыслбека. Вместе они образуют единый архитектурно-скульптурный ансамбль, достойно завершающий историю чешского искусства 19 в.

* * *

В 19 в. в Словакии, как и в Чехии, идет интенсивный процесс сложения национальной культуры. Это широкое культурное движение принесло особенно хорошие плоды в области литературы и поэзии. Все же и в изобразительном искусстве при известном его отставании формировалась, особенно во второй половине века, своя самобытная художественная реалистическая школа.

Словакия была по сравнению с развитой экономически Чехией страной отсталой, преимущественно аграрной и находилась в непосредственном подчинении у Венгрии. Тяжелые условия развития словацкой национальной культуры привели к тому, что ряд талантливых художников словацкого происхождения уезжали учиться за границу. Многие из них оставались работать в Венгрии, тесно связав свое творчество с развитием венгерской культуры. Этот процесс имел не только свою негативную, но и позитивную сторону, поскольку словацкие художники приобщались к реалистическому и демократическому направлению в культуре Венгрии. Связь с Венгрией обусловливала активное участие одних и тех же художников в формировании как словацкого, так и венгерского искусства нового времени. Об этом свидетельствует творчество таких мастеров, как Карой Марко старший, Дьюла Бенцур и другие.

Начало новых тенденций в искусстве Словакии, как и в Чехии, заметно с конца 18 в. В архитектуре они характеризуются гегемонией классицизма, который являлся господствующим направлением как в Венгрии, так и в подчиненной ей Словакии. Влияние классицизма проявляло себя даже в архитектурных деталях традиционного крестьянского зодчества. Среди многих архитекторов-классицистов, работавших в Словакии, выделяются А. Довольны и И. Фейглер. Некоторое распространение получает и скульптура. Правда, кроме Братиславы, скульпторам почти негде было проявлять свое умение. Деятельность большинства из них протекала в Вене или Будапеште. Такова была судьба

Вавринца Дунайского (1784—1833)—родоначальника известной семьи словацких скульпторов, которая обосновалась в Будапеште, хотя и не теряла никогда контакта с развивающимся искусством Словакии.

Для словацкой живописи начала 19 в. характерно существование нескольких относительно замкнутых областных школ. Такие местные школы образовались на Спиши, в Братиславе, в Кошице и других местах. Наиболее значительным является так называемый Спишский район, центром которого был город Левоча. Основателем этой школы стал живописец-классицист, выходец из Дании Ян Якуб Стундер (1759—1818), писавший портреты. Центральной фигурой спишской школы был уроженец Левочи Йозеф Цаузик (1781—1857), портретное творчество которого, близкое к примитиву, явилось выражением мировоззрения и эстетических идеалов растущего спишского бюргерства. Выходцем из Левочи был и современник Цаузика — Ян Ромбауер (1782—1849), учившийся в Будапеште, работавший в 10-х— начале 20-х гг. в России. Возвратившись в 1824 г. в Словакию, он исполнил ряд интересных портретов своих современников.

Сороковые-шестидесятые годы проходят под знаком нарастающего антифеодального движения и связанного с ним процесса сложения национальной культуры. В эти годы важную роль сыграла деятельность «будителя» Людовита Штура, творца литературного словацкого языка. Особенно большое значение в этот период приобрела связь словацкого национального движения с чешским. Со складывающейся национальной культурой было связано творчество Ладислава Дунайского (1822—1904), сына Вавринца Дунайского. Хотя мастер жил в основном в Будапеште, он все же оставил ряд портретных бюстов словацких деятелей («Ян Голлы», 1855; Братислава, Словацкая национальная галлерея; «Йозеф К. Викторин», 1854; Мартин, Народный музей).

Для развития словацкой живописи большое значение имела деятельность группы художников, выходцев из Средней

Словакии, тесно связанных с искусством Чехии. Наиболее одаренным из них был Йозеф Божетех Клеменс (1817— 1883). Он учился в Праге, где в конце 40-х гг. создал портреты чешских патриотов и общественных деятелей. После подавления революции 1848 г. он жил в Словакии в очень тяжелых условиях, будучи учителем рисования в средней школе. Центральной фигурой словацкой живописи этого времени стал Петр Богунь (1822— 1879), продолживший и развивший прогрессивные тенденции творчества своего предшественника Цаузика. Интересна его романтическая картина, изображающая Яна Франциски — участника революции 1848 г. (Мартин, Народный музей). Созданная Богунем серия портретов современников стала галлереей ясно и четко вылепленных характеров, написанных точно, но иногда чрезмерно детализированных (портрет г-жи Давидовой; Братислава, Словацкая национальная галлерея).

Более реальные и непосредственные народные образы появляются в творчестве Войтеха Климковича (1833—1885). Очень выразительны его исполненные крупным планом портреты «Голова старика» и «Голова старухи» (оба — Братислава, Словацкая национальная галлерея), в которых наряду с индивидуальной характеристикой даны почти монументальные образы. Кроме того, он работает и в пейзаже.

После 1867 г. господствующие классы Венгрии, добившись уравнения в правах и ряда политических уступок у Габсбургов, усилили национальный гнет непосредственно подчиненных им народов. Однако сложившиеся кадры словацкой национальной интеллигенции оказывали упорное сопротивление политике венгерских магнатов. Эти годы были тяжелым временем для словацкой художественной культуры. Но именно тогда реалистическое искусство Словакии достигает своего высокого расцвета. Среди немногих одаренных мастеров, не прерывающих связи со своей родиной, был самый значительный словацкий художник этих лет — Доминик Скутецкий (1848—1921). Скутецкий учился в Вене и Мюнхене, долго жил в Венеции, где написал ряд живых, не лишенных иногда сатирического оттенка жанровых композиций.

Вернувшись в Словакию, он поселился в Банска-Бистрице; к этому периоду относятся его самые значительные произведения. Такова его картина «Рынок в Банска-Бистрице» (1890; Банска-Бистрица, Музей), дающая правдивое отображение народного быта. Для этой работы примечательно стремление художника овладеть пленэрной передачей среды. В богатом живописном наследии Скутецкого особую ценность представляют более поздние жанровые композиции, посвященные жизни трудовых людей родной страны. Произведения Эти отличаются энергичной, крепкой манерой и выразительным колоритом («Завтрак кузнеца», Братислава, и др.).



Доминик Скутецкий. Рынок в Банска-Бистрице. 1890г. Банска-Бистрица, Музей.

илл. 350 б

Наряду с бытовым жанром художники работают в области портрета. Среди портретистов этого времени выделяется Корнел Богунь (1858—1902) — сын Петра Богуня. Сравнивая его портреты с работами отца, видишь новые тенденции в словацком искусстве. Исчезла детальная выписанность и сухость, все внимание художника обращено на выражение психологического состояния персонажа (портрет г-жи Боор, ок. 1886—1887; Братислава, Словацкая национальная галлерея).

Раннее творчество Ладислава (Ласло) Меднянского (1852—1919), художника, внесшего свой вклад в развитие как венгерской, так и словацкой живописи, было посвящено пейзажу. Его произведения, полные лиризма и поэзии, тонко передают поэтическое очарование жизни природы.

Искусство Польши

Л. Тананаева

Польское искусство 19 в. — яркая страница в истории польской культуры. Особенности его развития определяются тем, что в 19 в. Польша находилась в глубоко драматической ситуации: она перестала существовать как политически независимое государство и как единое целое. Последний раздел Польши (1795) отдал различные ее части трем соседним монархиям: России, Австрии, Пруссии. Однако, несмотря на это положение, сулившее, казалось бы, неотвратимую гибель польской нации, не только развивалось героическое национально-освободительное движение, но на протяжении всего 19 в. шло утверждение принципов национальной польской культуры, польской музыки, литературы, изобразительного искусства. Искусство неоднократно оказывалось в условиях Польши той единственной областью, в которой могли открыто развиваться патриотические, общенародные идеи. Поэты, писатели,

музыканты, художники, воплощавшие эти идеи в своем творчестве, приобретали для нации совершенно особое значение — роль идейных вождей, национальных героев. Таково было творчество А. Мицкевича, Ф. Шопена, Ю. Словацкого. Особая патриотическая направленность, пафос национального самоутверждения были неотделимой чертой польского искусства, создавая тот особый внутренний «климат» романтической героики, нервной одушевленности, стремления к борьбе и неприятия насилия, которые столь типичны и для национального характера и для всего лучшего, что было создано Польшей в искусстве на протяжении 19 в. Подобное положение могло сложиться лишь благодаря тому, что идея независимости, идея единства нации жила в народе постоянно, пронизывала все слои населения и находила свое яркое выражение в национально-освободительном движении.

Однако различные классы преследовали в этой борьбе разные цели, хотя иногда, особенно на ранних этапах движения, выступали под общим лозунгом, создавая видимость единства всех классов нации, что, однако, неоднократно опровергалось самим ходом борьбы. Первые полтора-два десятилетия 19 в. были эпохой бурной, сложной, полной политических перемен, Сложным было и развитие жественной жизни. Доживали свой век прежние традиции, значительно менялся контингент художников, и намечались новые формы в развитии искусства. Это был период, когда уехали Я. Норблин и А. Орловский; умерли М. Плоньский и К. Войняковский. Пытался приспособиться к новым условиям, но уже не мог дать ничего нового и значительного М. Бачиарелли. Догорало творчество польско-литовского художника Ф. Смуглевича (Смуглявичуса).

Пожалуй, наиболее свежим и живым очагом искусства в эти трудные годы была Вильна (Вильнюс) с ее университетом, являвшаяся в это время не только одним из культурных центров Литвы (см. раздел «Искусство Литвы), но одновременно и очагом польской культуры.

В Кракове продолжало развиваться творчество Михаила Стаховича (1768— 1825). Он писал сценки из жизни обитателей Кракова, подкраковских крестьян, сцены из восстания Костюшки. В творчестве Стаховича, в его портретах и жанровых работах было много от просветительских тенденций искусства прошлого века, в известной мере он является живой связью между двумя этими очень разными эпохами. Ту же роль играет творчество З. Фогеля, принесшего в 19 в. навыки реалистического пейзажа, и целого ряда других художников. Однако это скорее продолжатели традиции, чем зачинатели нового искусства.

Новый период польской истории — и вместе с тем искусства — начинается в последующем десятилетии, после 1815 г. (года окончания Венского конгресса). Этот период принес с собой определенную стабилизацию. Было основано в рамках Российской империи Королевство Польское, получившее от Александра I конституцию. В Варшаве, вернувшей себе полностью роль крупнейшего культурного центра, уже в 1816 г. было организовано отделение изящных искусств при Варшавском университете. В Кракове подобное отделение было открыто в 1818 г.

Судьбы искусства все более прямо и непосредственно связывались с судьбой общества в целом. Это явственно видно на примере архитектуры, вступившей в полосу нового подъема. 20-е гг. — начало новой волны строительства. Именно гражданское, государственное строительство, уже не связанное с отдельным меценатом, приобретает главное значение. Опираясь на традиции польского классицизма 18 в., архитекторы новой эпохи развивают их дальше, по пути большей монументальности, большего размаха, более сложных и синтетических архитектурных решений. 20—30-е гг. — период усиленного градостроительства. В это время происходит окончательное формирование центральной части Варшавы — сложение ее как крупного административного центра. В 1824—1825 гг. проводится застройка Банковской площади (архитектор А. Корацци, 1792—1877) с величественным зданием Государственной комиссии приходов

и казны. Огромное здание трактовано как единый, целостный архитектурный объем. Однако оно лишено всякой монотонности. Спокойный и четкий ритм колонн облегчает его фасад, включает богатые светотеневые эффекты в зрительный образ здания. К Банковской площади близок по общему решению ансамбля комплекс Театральной площади с монументальным Большим театром, строившимся в 1825—1833 гг. тоже по проекту Корацци. Широта архитектурного замысла, точная и богатая отделка деталей типичны для дворцов, воздвигнутых Корацци для частных лиц, — таков блестящий дворец Сташица (1820—1823) (в нем помещалось Общество друзей науки) или дворец Мостовских (1823). Работы Корацци— наиболее яркое проявление развитого польского классицизма.

Ближе к традициям 18 в. остается творчество Якоба Кубицкого (1758—1833), который создал в 1818—1822 гг. одно из своих лучших произведений — Бельведерский дворец в Варшаве, простой и ясный по своим формам. Классицизм в Королевстве Польском держится дольше, чем в других странах. Еще в середине 19 в. в чисто классическом стиле Генрих Маркони (1792—1863) строит в Саксонском саду водонапорную башню (1854), напоминающую по форме римский храм в Тиволи. Расцвет архитектуры в Королевстве Польском подчеркивает его значение среди других областей Польши в развитии польской культуры этих десятилетий. В Галиции и в познанских землях в эти годы сколь-нибудь значительное новое строительство не ведется.

В области культуры ведущая роль переходит к крупной и средней буржуазии и обуржуазившейся шляхте. Это определило, в частности, расцвет буржуазного портрета, широко развившегося в Польше. Здесь особенно значительным представляется творчество Антони Бродовского (1784—1832)— художника, родом из Варшавы, учившегося в Париже у Жерара. Во Франции он воспринял типичные особенности французского портрета начала 19 в. Бродовский воплощает их с большой долей личного, взволнованного ощущения бытия человеческой души, мира человеческих чувств и страстей. К

лучшим работам Бродовского относится портрет брата художника (1815; Варшава, Национальный музей). Брат А. Бродовского — Ю. Бродовский также был живописцем, развивавшим в своих произведениях традиции бытовой реалистической живописи. Пылкий, одушевленный з1ечтой и благородным порывом юношеский образ передан художником темпераментно, в свободной, широкой манере письма, явившейся новостью для большинства польских художников. В более поздний период А. Бродовский уже не демонстрирует такой взлет чувств, невольно приводящий на память всю бурную, романтическую, охваченную патриотическими настроениями среду польской молодежи времен раннего Мицкевича. Условен и сух А. Бродовский в своих мифологических композициях, таких, как «Эдип и Антигона» (1828; Варшава, Национальный музей). Эти работы знаменуют развитие академической, официальной живописи.

Страшным ударом для всей польской культуры были последствия неудачного восстания 1830—1831 гг., когда царское правительство закрыло Варшавский и Виленский университеты и художественное образование — в немалой степени и художественная жизнь—в Королевстве Польском практически на время прекратилось. 30—40-е гг. в истории польской культуры ознаменовались перемещением идейно-политического и культурного центра, во-первых, в Галицию, в Краков, во-вторых,—в Париж, где исключительную роль стала играть многочисленная польская эмиграция. В Париже писал в эти годы Мицкевич свою национальную эпопею — «Пан Тадеуш», здесь же в эти годы возникли наиболее совершенные и народные произведения Шопена, в которых он стал выразителем души своего народа. Здесь работали живописцы Г. Родаковский, П. Михаловский, Л. Каплиньский. В эти годы после разгрома революции 1846 г. в Кракове и подготовки восстания 1848 г. поляку легче было говорить от лица своего народа в Париже, чем в самой Польше. И все же именно на родине зародилось течение, давшее начало развитию реалистического, обращенного к польской действительности искусства. Постоянно и органично связанное с родной землей и ее народом, оно отличалось особой

убедительностью своих образов. В этом отношении очень важную роль играла группа художников — по преимуществу жанристов, группировавшихся вокруг Феликса Пиварского (1795—1859). Сюжеты своих картин и гравюр Пиварский черпал из народной жизни, продолжая в какой-то мере на новом этапе традиции школы Норблина. Пиварский много сделал для развития в Польше литографии. Это было еще скромное по своим художественным результатам, но тесно связанное с родной землей и народом искусство. Целый ряд молодых художников-жанристов, расцвет творчества которых падает на 60—70-е гг., обязан Пиварскому, бывшему прекрасным педагогом, своим интересом к народной жизни и реалистическими основами творчества.

Если 30-е гг. были в известной мере периодом затишья, когда даже в самом польском обществе возник спор о «смысле существования национального искусства», то 40—50-е гг. дали ответ на этот спор, выдвинув несколько больших мастеров. Генрик Родаковский (1823—1894) проявил себя одаренным портретистом, создав «Портрет отца» (1850; Варшава, Национальный музей). Живя в Париже, он написал портрет генерала Г. Дембиньского (1852; Краков, Национальный музей), который только что вернулся из Венгрии, где предводительствовал революционными войсками поляков, присоединившихся к повстанцам-венграм. Эта работа — памятник не только славному современнику художника, но и целой эпохе в истории Польши. Фигура генерала, сидящего в грустной задумчивости под сенью полевого шатра, вырастаете образ «солдата-скитальца»—одного из самых типичных и драматических образов польской истории и польской поэзии. Написан портрет в спокойной и сдержанной оливково-серой темной гамме. В широкой, но точной манере письма сказываются типичные для Родаковского черты.



Петр Михаловский. Конная ярмарка. 1840-е гг. Вена, Художественно-исторический музей.

илл. 352 а

Но, безусловно, самой яркой фигурой середины века был Петр Михаловский (1800—1855), один из лучших мастеров польского искусства. Михаловский стоит несколько особняком среди других художников; аристократ но происхождению, связанный с правящей верхушкой Галиции, дилетант, не получивший систематического художественного образования, общественный деятель, входивший в Галицийский сейм до его роспуска Австрией (после 1848 г.), — он занимался живописью лишь урывками, в отдельные периоды своей жизни. И тем не

менее он оставил позади себя почти всех польских художников-профессионалов, создавая произведения, стоящие на общеевропейском уровне художественного мастерства и в то же время глубоко национальные. Здесь сыграло немалую роль то, что не учившийся ни в одной Академии Михаловский не был связан канонами устаревшей уже академической школы. Кроме того, художник, часто уезжавший во Францию, постоянно вступал в непосредственный контакт с передовыми художественными течениями, во многом совпадавшими с его собственными исканиями. Наконец, пристальное изучение творчества таких мастеров, как Гойя и Веласкес, сообщали произведениям Михаловского особую художественную культуру, снимая налет «доморощенности», делая его художественный язык гибким и свободным. Но главными, конечно, оставались одаренность Михаловского, его талант, свободный и романтически одушевленный. Его увлекали в живописи динамика, размах, напряженность художественной формы. Кони, всадники, битвы долгое время были его излюбленными темами. Позже Михаловский обратился к портрету и создал много прекрасных полотен, в которых точность, конкретность реалистической характеристики, какая-то бескомпромиссная правдивость сочетались с передачей напряженной концентрированной душевной жизни человека. В своих колористических исканиях Михаловский стремился к единству цветового строя картины, к единому тону. Излюбленной гаммой были серые или оливково-коричневые тона, в которые вплеталось пятно синего, красного, бело-пепельного цвета. В зрелый период своего творчества Михаловский писал очень широко, свободно. Мазок его очень точен, он одним движением кисти «ставит» фигуру, ощутимо, на глазах, лепит, строит форму.



Петр Михаловский. Сенько. Фрагмент. Ок. 1846 г. Краков, Национальный музей.

илл. 352 6

Обратившись к теме крестьянства, Михаловский создал полотна, до сих пор остающиеся одной из вершин польской живописи 19 в. Эти портреты воплощают характерные черты польского национального народного характера, как его себе представляет Михаловский. В портрете «Сенько» (ок. 1846; Краков, Национальный музей) в образе крестьянина художник воплотил целый мир внутренней борьбы и переживаний.

Личность представляется художнику цельной, замкнутой в себе, противостоящей в какой-то степени окружающему миру. Реалистическая сила Михаловского сказалась здесь в полном отсутствии внешнего пафоса, от которого редко избавлялись польские романтики, в отсутствии внешней идеализации. Манера письма Михаловского в этом портрете стала гораздо тверже и крепче, чем в его романтических всадниках раннего периода. Но широта и свобода мазка остались, только теперь они связаны с реалистической лепкой, очень энергичной и выразительной. Характеры крестьян для него имеют такую же значительность и сложность, как портреты шляхтича,—они для него интересные, значительные люди, а не «униженные и оскорбленные», которым требуется сочувствие. Определяется Эта черта творчества Михаловского в первую очередь тем, что он жил и складывался как художник в обстановке 1846—1848 гг. — годов революции, крестьянских восстаний и бунтов городской бедноты.

Со второй половины 19 в. в польском искусстве получает широкое развитие жанровая реалистическая картина. Появившиеся на варшавских, а позже и на краковских выставках в 50—60-х гг. скромные жанровые композиции несли в себе нечто принципиально новое по сравнению с блестящими портретами Михаловского, хотя художественно им во многом уступали. Новое заключалось в том, что художники не только начали изображать реальные условия быта народа, но и высказывать свое отношение к его социальному положению. Правда, обращение к народу было ограничено сентиментальностью, желанием тронуть зрителя печальной участью бедняков, привлечь сострадание к ним. Зато эти художники считали себя ответственными за участь народа, хотели активно бороться за его права, помогать ему. Это стремление включить искусство непосредственно в общественную борьбу является, может быть, самым ценным, что внесли в него жанристы 60-х гг.

Подъем реалистического бытового жанра был связан в основном с российской областью Польши и объяснялся целым рядом причин. Годы, предшествующие восстанию 1863 г.,

отмечены особо острым интересом к социальной, в основном крестьянской тематике. В Польше были распространены настроения, близкие русскому народничеству, поэтому не случайно творчество многих жанристов этих лет напоминает искусство русских передвижников. В этом направлении работали многие варшавские художники: Ф. Костшевский (1826—1911)—«Дробильщики камня» (1862, Познань, Национальный музей); В. Герсон (1831—1901) — «Прощание крестьянина с конем» (1856) — и ряд других.

Особенно типичны работы Юзефа Шерментовского (1833—1876), крупного художника среди варшавских жанристов 60-х гг. В творчестве Шерментовского укрепилась своеобразная «жанрово-пейзажная» композиция, в которой главным является не действие, не сюжет, а общее настроение. Пожалуй, самым характерным из его произведений являются «Крестьянские похороны» (1862; Варшава, Национальный музей), тема, которая еще не раз прозвучит в польском искусстве. Герои ее — двое крестьян, потерявших близкого человека. Они понуро стоят у потрескавшейся стены деревенского кладбища, сливаясь с ней своей серой, тусклой одеждой. Светло-желтый некрашеный гроб на запряженной волами телеге, кажется, также терпеливо и уныло ждет, когда его опустят в землю, где только и обретают покой бедняки. Небо нахмурилось, за оградой, около старого костела, темнеют деревья. Луч света, неровно осветивший первый план, вот-вот скроется за надвигающимися тучами. Неровное, скользящее освещение, тени обогащают живописную сторону картины, несколько суховатую и скупую по цвету. Художник сводит все цвета к холодной, светлой гамме, где преобладает серый цвет различных оттенков, в который вплетаются голубые и желтоватые пятна. Очень хорошо написан задний план, где раскрывается вид на низкую равнину, окутанную дымкой, расплываются очертания хаты, дерева возле нее, журавля у колодца. Этот маленький кусочек польской равнины, по существу, один из первых национальных польских пейзажей. К крестьянской теме Шерментовский обращался и позднее («Крепостные», 1873).

В австрийской Польше, где бытовой жанр был менее широко развит, сложилось, однако, своеобразное, полное большой искренности творчество Александра Котсиса (1836—1877). Этот художник, внимательно и любовно изображавший жизнь подкраковских крестьян, среди которых он провел всю свою жизнь, был по преимуществу лириком. Лучшее его полотно — «Мать умерла» (1867; Львов, Картинная галлерея). Картина изображает внутренность бедной избы, освещенной через небольшое окошко серебристым рассеянным светом. В углу — постель, на которой виднеется застывшая, с запрокинутой головой фигура умершей крестьянки. Трое детишек неподвижно стоят у кровати, еще не умея осознать свою беду. У ног их бегают кролики. Эти робкие зверьки как бы подчеркивают беззащитность своих маленьких хозяев — таких же слабых и одиноких. К удаче художника относится и «Последнее добро» (1870; Варшава, Национальный музей). Многочисленны портреты, наброски с крестьянских детей, приводящих на память Янко-музыканта Сенкевича.

Особое место занимает творчество другого художника, тоже выходца из Галиции, Артура Гроттгера (1837—1867), отразившего в своих графических сериях «Варшава» (1862), «Польша» (1863) и др. борьбу польского народа за национальное освобождение. Героем его стал рядовой повстанец, польский патриот. Творчество Гроттгера, противоречивое, не лишенное салонности и театральных эффектов, ценно своим активным характером, утверждением в искусстве актуальной, общественно значимой темы, а также гуманизмом и демократической, гражданской страстью. Оно знаменовало собой сильный подъем темы национально-освободительного движения в польском искусстве. Тема эта еще со времен Норблина и Орловского, отражавших в своих рисунках восстание Костюшки, прочно вошла в польское искусство. В ряде случаев мы встречаемся с прямым, непосредственным изображением событий, связанных с борьбой польского народа, — и здесь особенно велико значение Гроттгера, по стопам которого впоследствии шли такие мастера, как Мальчевский.

Годы кануна восстания 1863 года и время после его разгрома были переломными в развитии польского искусства. Этот период уже характеризуется в целом развитием демократического реализма. Романтический этап искусства казался завершенным, и все же романтическое понимание народности сказалось в творчестве такого крупного мастера исторической живописи, как Матейко. Творчество Яна Матейки (1838—1893) — целая эпоха в польской художественной и культурной жизни. Расцвет исторической живописи в стране, лишенной национальной независимости, — явление не случайное. Она становится активной формой борьбы — борьбы за прошлое, напоминая о котором, прославляя его, художник стремится воспитать в своем поколении патриотизм и веру в свои силы. Не случайно историческая картина расцвела в 19 в. в Венгрии, Чехии, позже — в Сербии, Болгарии. Это касается не только живописи — тема прошлого возникает в литературе, поэзии, музыке. И тот особый вес, который она получает, та значительность, которая за ней признается в системе других жанров искусства, является одной из наиболее характерных черт польской художественной культуры 19 в. В специфических условиях Польши прошлое всегда выступало идеализированным, в ореоле романтических мечтаний, представлялось потерянным раем, и это легко понять.

Первый период творчества Матейки (60—70-е гг.) был полон патриотического одушевления. Таковы его произведения «Станьчик на балу у королевы Боны в Вавеле» (1862) и «Проповедь Скарги» (1864; обе — Варшава, Национальный музей). В последней картине изображен проповедник 16 в., укоряющий правителей польского общества в своекорыстии и забвении общенациональных интересов. Критические, переломные моменты истории — время правления Зигмунда Старого (16 в.) и события недавнего сравнительно прошлого (конец 18 в.) — сближались, становились звеньями одной цепи, одного повествования о своекорыстии шляхты, приводящей страну на грань катастрофы, и вызывали у зрителя глубокие раздумья. Правящие круги очень отрицательно отнеслись к первым произведениям художника именно из-за концепции, заложенной в них. Матейко на эти

нападки ответил своим «Приговором Матейке» (1867; Варшава, Национальный музей), где он под видом воссоздания эпизода из жизни 16 в. изобразил самого себя осужденным на казнь.



Ян Матейко. Станьчик на балу у королевы Боны в Вавеле. 1862 г. Варшава, Национальный музей.

илл. 353 а



Ян Матейко. Приговор Матейке. 1867 г. Варшава, Национальный музей.

илл. 353 б

Уже в ранних полотнах сложились те художественные принципы, которые и в дальнейшем были свойственны искусству Матейки. Большое, многофигурное полотно, развернутый сюжет, сложно соотнесенные между собой многочисленные исторические персонажи, драматизм ситуации, психологическое напряжение будут типичны для всего творчества Матейки. В центре повествования всегда стоит герой, будь то Скарга или Костюшко. Все действие

группируется вокруг него. В поздних работах перегруженность композиции, обилие зрительных центров и масса фигур, в равной мере привлекающих внимание зрителя, становится утомительными для глаза и ослабляют эмоциональное воздействие картины. Романтическое, взволнованное начало полотен Матейки порой превращается в чрезмерный пафос, патетику, что видно в работах позднего периода, когда и концепция картин Матейки существенно меняется. Возвеличивание прошлого, а в нем — шляхты и королей как вождей народа, что прямо связано с влиянием реакционной историографии (очень развитой в то время в Кракове), привело к тому, что творчество Матейки в 80—90-х гг. становится все более традиционно-официальным. Такие картины, как «Люблинская уния» (1869; Варшава, Национальный музей), «Баторий под Псковом» (1871; там же), знаменовали поворот к темам некритического прославления, возвеличивания феодально-магнатской Польши. Он обращается теперь к темам, которые связаны с победами, с триумфами польского оружия и польской государственности. Таковы «Прусская дань» (1882; Краков, Национальный музей), «Собеский под Веной» (1883) и многие другие. Не случайно именно в это время колоссальный художественный и моральный авторитет художника становится своего рода преградой, которую правящие классы выдвигают на пути развития реалистического искусства. Однако следует отметить, что Матейко начал огромную работу над росписями Мариацкого костела в Кракове (где помещен алтарь Вита Ствоша). Поиски монументально-декоративного стиля, захватившие на склоне лет художника, явились новым словом в польском искусстве. Они положили начало широкому и очень интересному течению, принесшему в 900-х гг. ряд достижений, особенно в творчестве Ст. Выспяньского.

В 70-х и 80-х гг. наиболее передовые тенденции проявились в искусстве на территории Королевства Польского, они знаменовали собой высшую точку развития демократического реализма. После реформы 60-х гг. наступило быстрое развитие капитализма. Гегемония польской шляхты кончилась. Это означало одновременно конец романтических иллюзий,

художественных концепций, связанных с ними, и распространение буржуазной идеологии позитивизма, влияния которой не избежали такие большие писатели, как Б. Прус, Э. Ожешко и, собственно, вся школа варшавских художников-реалистов. При всем том их творчество является развитием художественных принципов, заложенных в произведениях реалистов 60-х гг. Однако надо отметить и возросший профессионализм художников, их стремление добиться настоящего мастерства. Картины Ю. Хелмоньского и особенно братьев М. и А. Герымских являются вкладом польского искусства в реалистическую европейскую живопись.



Юзеф Хелмоньский. Бабье лето. 1875 г. Варшава, Национальный музей.

илл. 354 а



Максимильян Герымский. Повстанческий патруль. Ок. 1871 г. Варшава, Национальный музей.

илл. 354 б

Творчество Юзефа Хелмоньского (1849—1914) посвящено почти исключительно жизни польского крестьянина. Поэтическое, спокойное «Бабье лето» (1875; Варшава, Национальный музей), где молодая крестьянка прилегла на межу, ловя рукой раннюю осеннюю паутинку; ребята-пастушки, убегающие от грозы («Перед бурей»; 1896, Краков, Национальный музей), или бешеные летящие на зрителя «Тройки»—подкупают то своим живым лиризмом, то ярким темпераментом.

Таланту Максимильяна Герымского (1846—1874) свойственны иные черты — тонкий и точный рисунок, изящество и музыкальность, слитые с исключительным ощущением жизни природы. М. Герымский счастливо соединял в себе пристального реалиста и истинного поэта. Это

отчетливо видно на одной из лучших картин Герымского— «Повстанческий патруль» (ок. 1871; Варшава, Национальный музей). Картина эта изображает сцену из недавнего восстания 1863 г. Патруль из четырех всадников остановился на сельской дороге, предупрежденный нищим-разведчиком о приближении неприятеля. Простая и обыденная, отнюдь не героическая сцена приобретает внутренний смысл и глубокий эмоциональный подтекст благодаря пейзажу, которому Герымский всегда отводит огромную роль, продолжая в этом отношении традиции польских жанристов, в первую очередь — Шерментовского. Плоская песчаная равнина, обрамленная рыжеватым кустарником, с тонкой березкой у дороги, прозрачная тишина ранней осени, разлитая в этом мирном, клонящемся к вечеру дне, небо, струящее неяркий, рассеянный свет,— вся эта панорама средней Польши сливается с всадниками, вставшими на ее защиту, в одно целое, в образ, полный лиризма и внутренней драматичности. Интерес к пленэрной реалистической живописи впервые в Польше проявился в работах М. Герымского.

Еще более высоким мастерством в овладении системой реалистической живописи отличалось творчество его брата, Александра Герымского (1850—1901). Тема большого капиталистического города впервые в Польше нашла своего художника. Его варшавский цикл (в который входят картины «Тромбки», 1884, Краков, Национальный музей; «На песочном карьере на Висле», 1887; «Еврейка с апельсинами», 1881, обе—в Национальном музее, Варшава) показал умение художника глубоко воспринимать самую незаметную, повседневную жизнь, находить в ней скрытую для поверхностного взгляда красоту и значительность. В более поздние годы, живя в Париже, А. Герымский создает много полотен, среди них «Парижская Опера ночью» (1891; Познань, Национальный музей) и лучшую, пожалуй, свою работу — «Вечер над Сеной» (1893).



Александр Герымский. На песочном карьере на Висле. 1887 г.
Варшава, Национальный музей.

илл. 355 а



Яцек Мальчевский. Политические ссыльные. 1883 г. Варшава, Национальный музей.

илл. 355 б

Своеобразным завершением столь типичной для польского искусства темы освободительного движения явилось творчество Яцека Мальчевского (1854—1929). Он выделился еще в 70—80-х гг. своими картинами из быта ссыльных: «Смерть на этапе» (1891), «Воскресенье в шахте» (1882), «Политические ссыльные» (1883) (все — Варшава, Национальный музей), в которых показал себя мастером психологической характеристики. Обычно у Мальчевского одна тема психологи ческого состояния как бы разыгрывается

во множестве вариантов, выявляя тем самым различные характеры, различные темпераменты и бросая свет на судьбы людей. В 90-х и особенно в 900-х гг. Мальчевский все сильнее уходит в символику, создавая полотна, где реальное, взятое из повседневности, причудливо перемешивается с фантастикой. Работы этого периода однообразны, отмечены печатью декаданса. В какой-то мере реалистическое видение мира у Мальчевского сохраняется в его портретах, которым свойственны верность и проникновенность психологической характеристики.

Импрессионизм как целостная система художественного мировоззрения впервые проявляется в польском искусстве в творчестве Владислава Подковиньского (1866—1895) и Юзефа Панкевича (1866—1940), учившихся в Париже. Однако их работы оставались некоторое время одиноким явлением в польском искусстве. Лишь 90-е гг. принесли освоение метода импрессионистического искусства рядом крупных художников, которые интерпретировали его в формах национально своеобразных. Это в первую очередь Леон Вычулковский (1852—1936), Ян Станиславский (1860—1907). Для этих художников типичны неиссякающий интерес к родной земле и народу и способность вновь и вновь черпать вдохновение в верности жизненной правде. Станиславский любовно и проникновенно писал картины польской и украинской природы, наслаждаясь буйством красок, щедростью теплой земли, умея из невзрачного куста репейника, выросшего на речном берегу, сделать полную света, воздуха и тонкого поэтического настроения картину, настоящий символ родной природы. Лучшие картины Вычулковского связаны с крестьянской темой: «Пахота» (1903; Краков, Национальный музей); «Уборка свеклы» (1892; Варшава, Национальный музей) и другие.

Крестьянская тема оставалась ведущей в творчестве целого ряда других художников 90—900-х гг. Их творчество было завершением реалистической линии в польской живописи и одновременно той плодотворной традицией, из которой

вырастало, пусть преобразуя ее, пусть порой даже отрицая, творчество художников следующего поколения.

Искусство Югославии

М. Кузьмина

С начала 19 в. в тесной связи с освободительной борьбой сербского, хорватского, словенского и других югославянских народов за национальную независимость складывается их искусство. При всех отличительных особенностях, объясняемых различием их общественно-политического бытия на разных этапах века, искусство Сербии, Хорватии и Словении объединяет ряд общих черт. Оно проходит значительный путь развития, на первых порах господствующее место в нем занимает классицизм, затем сильнее звучат романтические тенденции, но еще важнее те устремления к реализму, к правдивому отражению жизни народа, которые отличают лучшие творения сербских, хорватских и словенских мастеров 19 в. и которые становятся ведущими в искусстве последней трети века.

Многовековый турецкий гнет в значительной части югославянских земель, кровопролитные войны на территории страны, политическое бесправие привели юго-славянские народы к полному экономическому обнищанию, надолго затормозили развитие их национальной культуры и искусства. Не выдерживая всех тягот иноземного ига, порабощенные югославянские народы поднимали восстания.

Искусство Сербии

К концу 18 — началу 19 в. растет национальное самосознание сербов, нашедшее отражение в творчестве

писателей, историков, общественных и политических деятелей.

Разложение реакционного военно-феодального режима Османской империи, зарождение капиталистических отношений в ее недрах, хищническая система эксплуатации турецкими завоевателями сербов приводят к усилению массового сопротивления турецкой ассимиляции. Крупнейшее из антитурецких восстаний вспыхнуло в Белградском пашалыке под руководством Карагеоргия. «Когда в 1804 г. вспыхнула сербская революция,— писал Маркс,— Россия немедленно взяла под свою защиту восставших «райя» и, поддержав их в двух войнах, гарантировала им в двух договорах независимость их страны во внутренних делах» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 9, стр. 32.*). После заключения Андрианопольского мира в 1829 г. Сербия стала самостоятельным княжеством, существующим на началах вассальной зависимости от Турции.

С этого времени становление сербской культуры идет все более быстрыми темпами. Возрастает значение периодической печати, создаются просветительские общества, организуется национальный театр в Крагуеваце, а затем в Белграде. Пробуждается интерес к народному творчеству, фольклору, развивается национальная романтическая литература, возглавленная преобразователем сербского языка Вуком Караджичем и его последователем поэтом Бранко Радичевичем.

Наряду с сербскими просветителями за создание национальной культуры выступили и художники — Арса Теодорович (1768—1826), обучавшийся в Вене, и Павле Джуркович (1772—1830), некоторое время работавший в России. Оба они были еще тесно связаны с традициями церковной позднебарочной живописи, однако, получив за границей академическое образование, оба тяготели к классицизму. В жанре портрета лежат их скромные достижения. Портреты Джурковича во многом еще наивны по характеристикам, статичны позы портретируемых, масса

подробностей мельчит изображение, и вместе с тем это документы эпохи, в которых проявляется глубокий интерес художника к своим моделям, желание воспроизвести каждую индивидуальную черту, что видно, например, в портрете Вука Караджича (ок. 1820; Белград, Народный музей). В портретах Теодоровича больше мастерства, обобщенности. Торжественно строг представленный в рост, в парадном облачении епископ Кирилл Живкович (ок. 1800; Панкрац, епископский дворец), участник национально-освободительного движения. Правда, и здесь художник не смог удержаться от скрупулезно точного воспроизведения деталей костюма За счет снижения эмоциональности и силы образной характеристики.



Константин Данил. Портрет архимандрита Павла Кенгельца. Ок. 1830 г. Панчево, Сербская, церковная община.

илл. 356 а

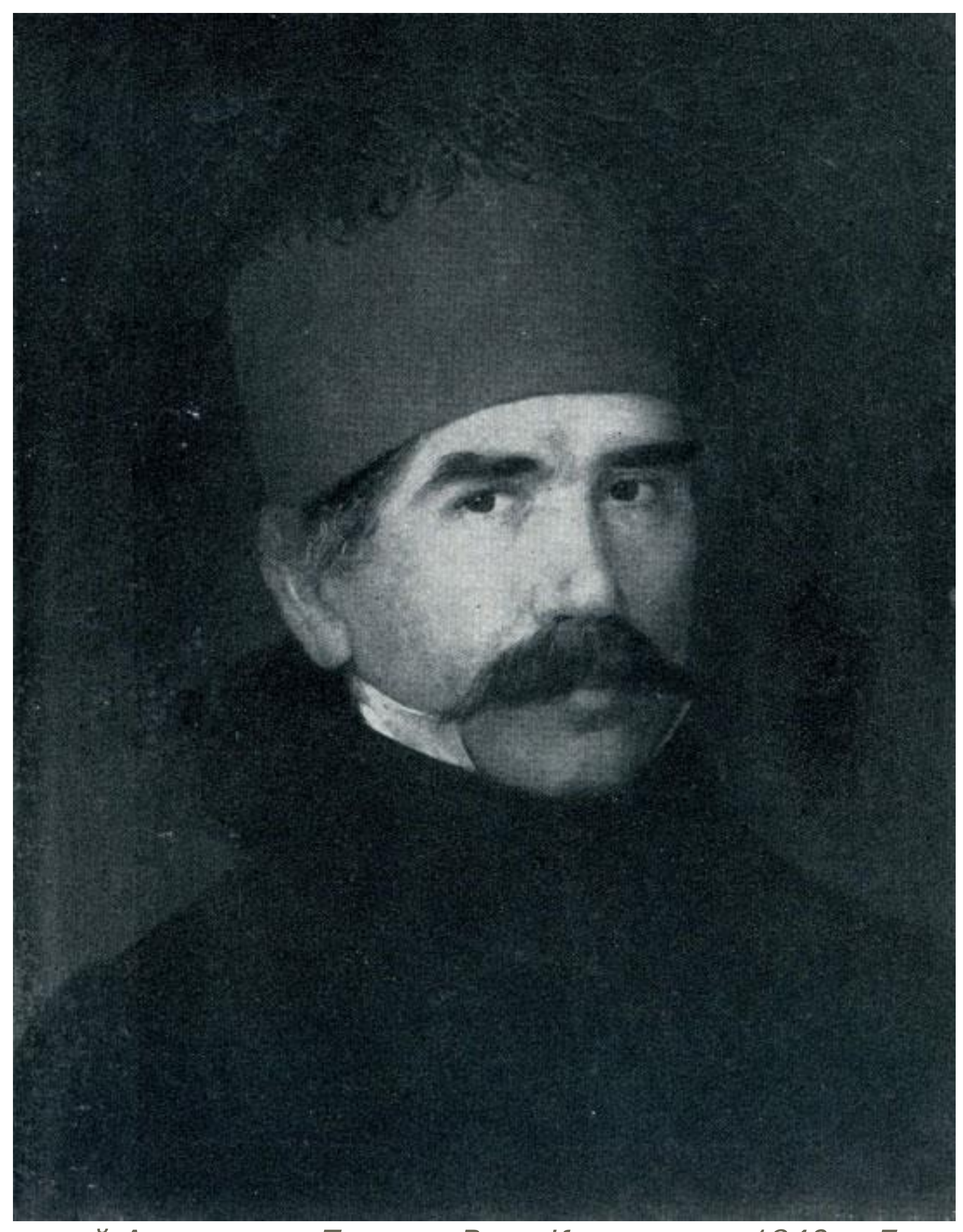
Учеником Теодоровича был Константин Данил (1798—1873), один из наиболее Значительных сербских живописцев. Ранние

годы художник провел в Темешваре (теперь Тимишоара, Румыния), мать его была румынкой, впоследствии он переехал в Сербию, с которой и связано неразрывно его искусство. Есть предположение, что Данил усовершенствовал свое образование в Мюнхене. Он много странствовал, расписывая иконостасы церквей в Панчево и других местах. Но лучшие его произведения — станковые работы, написанные с натуры портреты и натюрморты. Особенно значителен созданный им образ сурового, умного, полного сознания собственного достоинства архимандрита Павла Кенгельца (ок. 1830; Панчево, Сербская церковная община, видного историка того времени. Все внимание сосредоточил художник на его лице с высоким лбом, проницательно глядящими глазами, большой окладистой бородой. Резкая светотеневая моделировка подчеркивает лепку форм, прекрасный энергичный рисунок. В автопортрете (Тимишоара, Музей), портрете жены, портрете г-жи Вайглинг (Белград, Народный музей) Данил не только передает внешние характерные черты портретируемых, но стремится к раскрытию внутреннего мира человека, его мыслей и переживаний, и этим он отличается от своих предшественников и делает новый шаг по пути создания более глубокого художественного образа.

По-разному выражали сербские художники свое стремление к созданию национальной культуры: они обращались к темам национальной истории и фольклора, писали портреты выдающихся общественных и культурных деятелей, зачастую изображали портретируемых в национальных костюмах. Одним из первых обратился к теме национальной истории Йован Исайлович (1803—1885), художник очень неровный, но страстный, эмоциональный. Ему принадлежит наивно трогательная, но жесткая по краскам картина «Князь Милан на смертном одре» (1838—1839; Белград, Народный музей), включающая большое число портретов, а также серия литографий — портретов выдающихся деятелей Сербии: Петрониевича, Симича, Штроссмайера и других.

Исторические темы привлекали первую сербскую художницу — Катарину Иванович (1817—1882), получившую

художественное образование в Вене. Но и в ее творчестве наиболее ценная часть — портреты; таковы парный портрет дочерей советника Станишича в национальных костюмах (1846), «Ребенок с соколом», изображенный на фоне пейзажа, автопортрет (1837; все — Белград, Народный музей), на котором предстает перед нами сама художница в расцвете молодости, красоты — обаятельная женщина с серьезным задумчивым взглядом.



Димитрий Аврамович. Портрет Вука Караджича. 1840 г. Белград, Народный музей.

илл. 357 а

В 1840-е гг. в сербской живописи все шире распространяются романтические тенденции, нашедшие

выражение не только в проявлении интереса к темам национальной истории и фольклора, но и в большей эмоциональности художественно-образного решения, динамике рисунка, контрастах светотени, насыщенности колорита.

Страстным поборником национального сербского искусства был Димитрий Аврамович (1815—1855). В целях изучения памятников родной культуры он совершил ряд поездок по старым городам и монастырям Сербии. Он стремился сделать в области искусства то, что сделал его друг Караджич для сербской литературы: собрать и передать народу художественные ценности, созданные за долгий путь развития. В его зрелом творчестве классицистические черты уступают место романтическим. Одно из лучших его произведений — портрет Вука Караджича (1840; Белград, Народный музей) — отличается большой эмоциональной насыщенностью. Аврамовичу удалось создать правдивый образ ученого, общественного деятеля, борца за национальную культуру, близкого ему самому по взглядам и убеждениям.

Революция 1848 г. в Сербии не принесла решительных изменений и не сняла национального вопроса. Развитие капиталистических отношений во второй половине 19 в., рост процесса обезземеливания крестьянства, жестоко эксплуатируемого местными помещиками, а в некоторых областях и турецкими властями, привели в 60—70-х гг. к новому подъему национально-освободительного движения. Его выдающимся вождем и идеологом был Светозар Маркович, революционный демократ, чья деятельность была олицетворением глубокой связи передовой сербской мысли с демократической мыслью России того времени. В книгах

«Реализм в поэзии», «Поэзия и мышление» Маркович изложил основы реалистической эстетики. Воздействие эстетических взглядов Марковича сказалось на искусстве ряда художников, утвердившихся на позициях реализма.

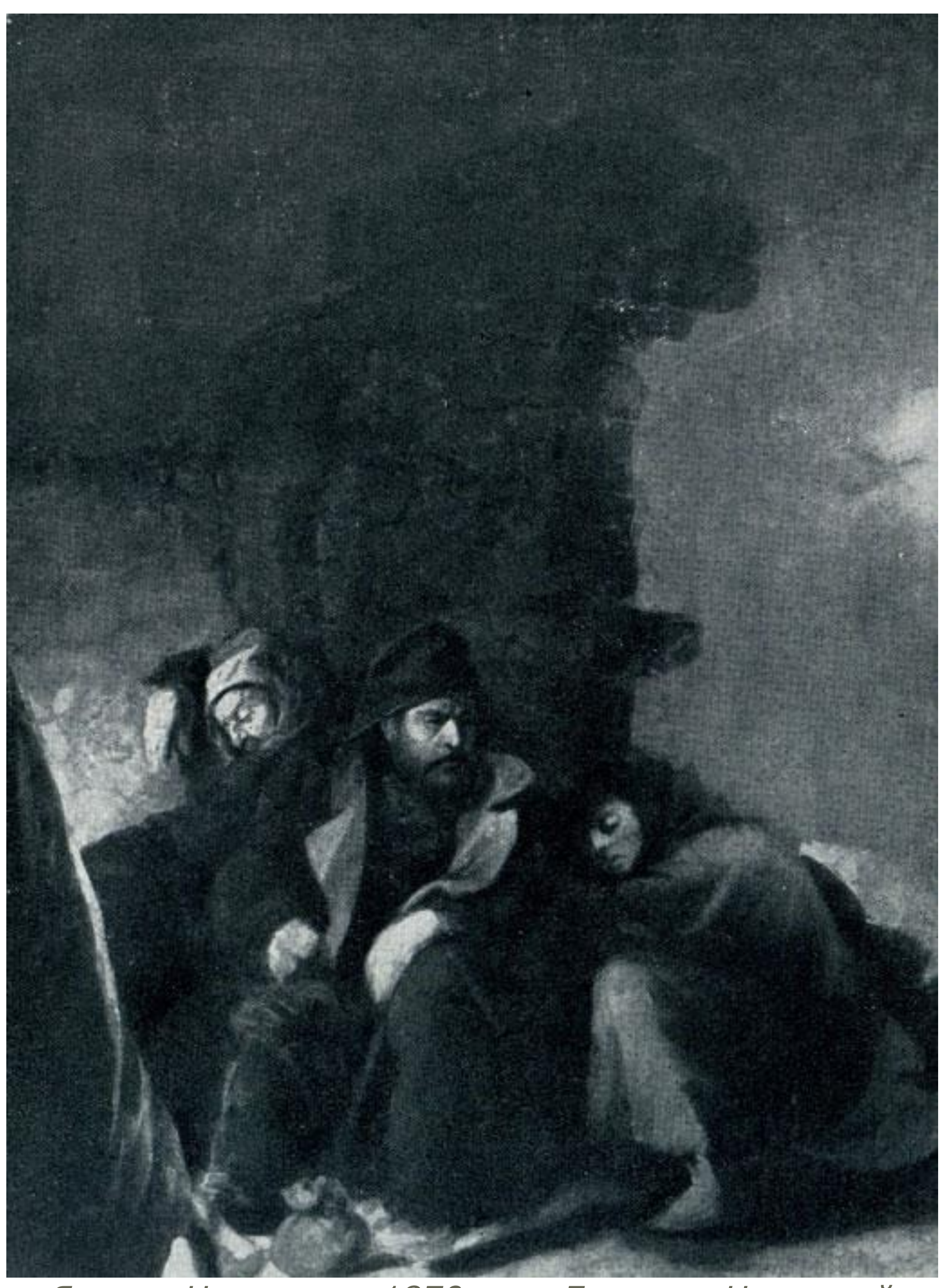
В это время в сербской живописи меняется соотношение жанров: занимавший ведущее место в первой половине 19 в.

портре.т уступает место историческому, а затем бытовому жанру, наряду с портретом утверждается во второй половине 19 в. пейзаж.

В связи с подъемом национально-освободительного движения все большее число художников обращается к темам истории, пробуждающим патриотические чувства. Исторические темы привлекают Павла Симича (1818—1876) и Новака Радонича (1826—1890). К историческому жанру относится несколько театральная картина Стевана Тодоровича (1832—1926) «Гайдук Велько у своего орудия» (Белград, Народный музей), посвященная освободительной борьбе с турецкими завоевателями. Тодорович интересен и как педагог; из его художественной школы вышел ряд мастеров.

Исторические темы становятся основными в живописи художника-романтика, поэта Джуры Якшича (1832—1878), стремившегося всей своей деятельностью служить делу революционно-демократического движения. Трагичной была судьба Этого замечательного человека. Совсем еще юным учеником рисовальной школы в Пеште он принял участие в народном движении 1848 г. в Воеводине. С этого времени вся его творческая деятельность связана с борьбой за национальное освобождение. Вынужденный постоянно менять место жительства в поисках заработка, он принимается за любую работу: учителя гимназии или сельской школы, последние годы он жил в Белграде, работал корректором. Ни разу не пришлось ему принять участие в выставках. Ему принадлежат картины, с наибольшей взволнованностью и проникновенностью рассказывающие о борьбе сербского народа за свое освобождение: «Убийство Карагеоргия», «На страже» (70-е гг.; обе — в Народном музее Белграда). Правдиво и взволнованно воссоздает художник эпизоды недавних восстаний сербов. В картине «На страже» неровное, беспокойное освещение костра, резкая светотеневая моделировка форм, горячие коричнево-красные тона подчеркивают напряженность изображенной сцены, атмосферу сурового грозного времени. Измученные, но сильные духом повстанцы олицетворяют героизм и стойкость сербского

народа, сражающегося за независимость. Патриотические настроения художника находят выражение и в портрете героя Косовской битвы сербов с турками в 1389 г. князя Лазаря (1856—1857) и в напряженно эмоциональном изображении князя Милана (1870-е гг.) (обе — в Народном музее Белграда).



Джура Якшич. На страже. 1870-е гг. Белград, Народный музей.

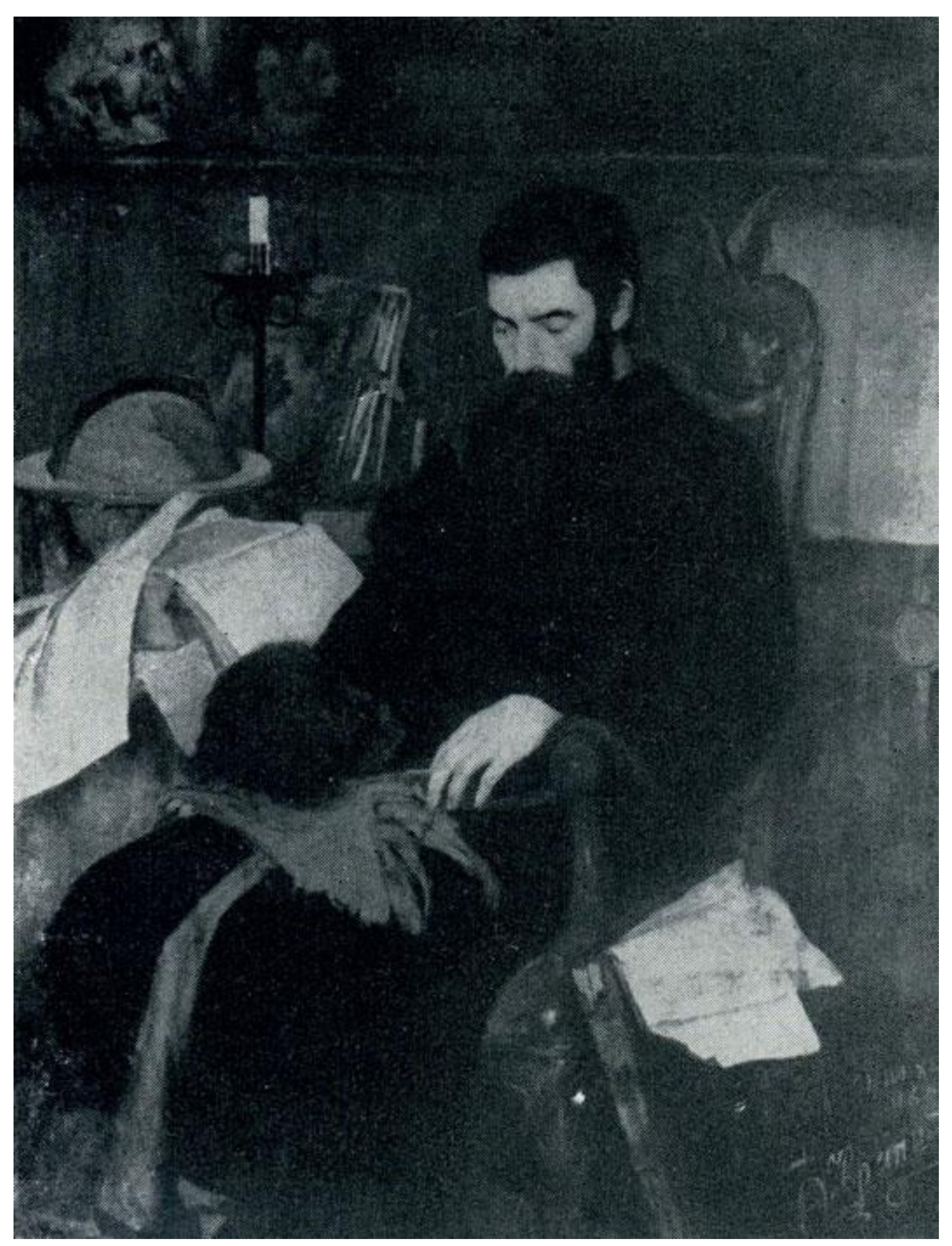
илл. 357 б

В результате русско-турецкой войны 1877—1878 гг. Сербия получила полную независимость. Однако вследствие ориентации правящих кругов Сербии на Австро-Венгрию австрийские влияния приобрели решающую роль в развитии экономической и культурной жизни страны, и только самые убежденные сторонники национальной культуры продолжали развивать ее традиции.

Выдающееся значение крестьянских масс в освободительном движении народа вызвало широкий интерес к изображению крестьянства в литературе и в искусстве.

Крестьянская тема занимает видное место в творчестве Джордже Крстича (1851— 1907), одного из самых глубоких мастеров реалистического сербского искусства.

Сын бедного крестьянина из Воеводины, ценою больших усилий он получил образование в художественной школе и в Мюнхенской Академии. Значительное воздействие оказало на него искусство Курбе. В своих картинах он часто изображает крестьян, стремясь подчеркнуть в них национально характерные черты; таковы величавая молодая крестьянка и тянущийся к ней мальчик в картине «Под яблоней» (1882; Белград, Народный музей). Оба они одеты в красочные народные костюмы и составляют неразрывное целое с такой же цветущей, прекрасной, как и они сами, природой. Такова полная грусти и встревоженности молоденькая крестьянка с кувшином в руке в картине «У источника» (1883; там же). Психологизм искусства Крстича сильнее всего проявился в картине «Анатом» (1880; там же, в которой художник создал образ ученого, мыслителя, полного внутренней силы и суровости. Темная насыщенная гамма коричневато-черных тонов подчеркивает напряженность, концентрированность мысли представленного человека. Здесь и в ряде его других работ сохранились черты драматического романтизма, связывающие их с произведениями предшествующего периода и составляющие своеобразный характер его искусства.



Джордже Крстич. Анатом. 1880 г. Белград, Народный музей.

илл. 358 а

В пейзаже Крстич выбирал типичные для местного колорита мотивы, включая старинные постройки сербской архитектуры: «Монастырь Студеница» (1884), «Городок Чачак» (1884) и

другие. Он умело передавал состояние атмосферы, то тихой и спокойной, то грозной, взволнованной, как в пейзаже «Местечко Баба-Кай» (1907; все — Белград, Народный музей), написанном сочно, широко, динамично.

Наряду с Крстичем в области жанровой и пейзажной живописи работал Милош Тенкович (1849—1890). Его пейзажи, простые и скромные по выбранным мотивам, полны воздуха и света («Пейзаж с коровами»). Проникновенностью и лиризмом отличаются его изображения людей труда. Целомудренно чист образ девочки-подростка в картине «Продавщица цветов» (1877; обе — Белград, Народный музей); на темно-коричневом фоне выделяется серьезное нежное личико девочки, озаренное печальным взором, и букетик ярких цветов в ее руках.

В отличие от Крстича и Тенковича, создавших ряд живых народных образов, но не увлекавшихся занимательностью сюжетов, Пайя Иованович (1859—1957) и Урош Предич (1857—1953) оставили большое число многофигурных композиций на самые различные сюжеты из жизни балканских народов. В наиболее правдивых своих произведениях они изображали народные обряды, обычаи, игры. В картинах Предича, прежде всего в его «Беженцах из Герцеговины» (1887; Белград, Народный музей), заметно внимание к характерам и судьбам простых людей, и этим они напоминают картины русских художников-передвижников. Однако наибольшую известность не только в Сербии, но и далеко за ее пределами получили внешне занимательные картины Иовановича, такие, как «Одевание невесты», «Бой петухов» (обе — Белград, Народный музей), раскрывающие своеобразную Экзотику быта Балкан. Мастерски нарисованные, нарядные по краскам, в большинстве своем они, однако, лишены глубоких характеров и значительных образов.

После происшедшего в 1893 г. реакционного государственного переворота и усиления реакции все большее распространение в сербской живописи получают идеи

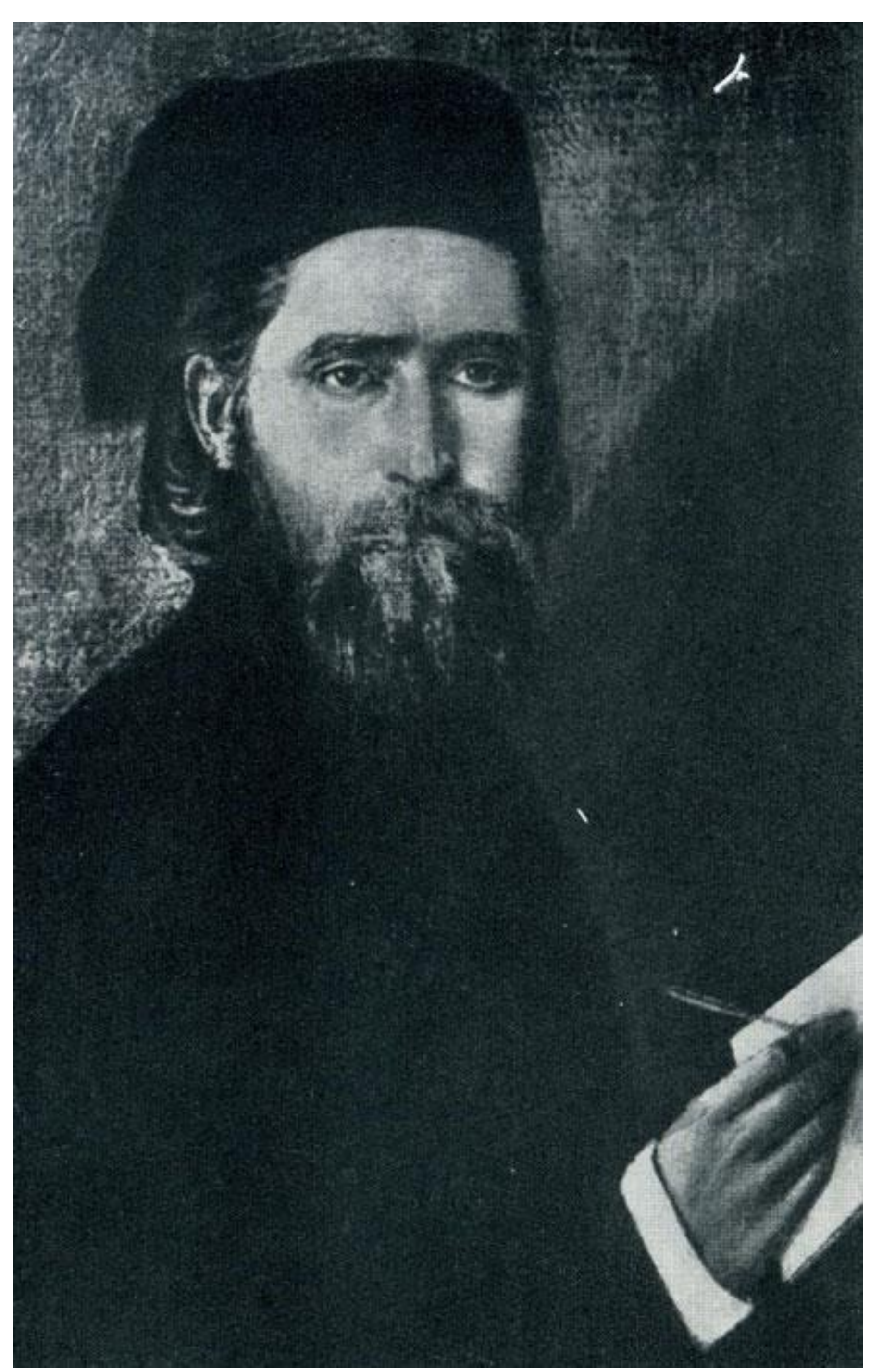
восхваления монархии, воплощенные в большие официальные исторические полотна. Проникающий с Запада модернизм также оказывает свое воздействие на сербское искусство конца 19 — начала 20 в.

Искусство Хорватии

По сравнению с сербским искусством светское хорватское искусство несколько запаздывает в своем развитии. Однако и в этой экономически отсталой, бедной провинции Австрии на протяжении 19 в. все шире распространялись идеи национального освобождения. Яркое выражение они нашли в «иллиризме», общественно-политическом и культурном движении, которое достигло широкого развития в 30— 40-е гг. под руководством Л. Гая, С. Враза и других, выступивших за автономию Хорватии, за сближение всех славянских народов. С деятелями иллиризма был связан первый крупный художник Хорватии — Векослав Карас (1821—1858), проживший недолгую, трагически оборванную самоубийством жизнь.

В трудных условиях отсутствия национальной художественной школы складывалось искусство этого мастера. Сын бедного ремесленника, Карас ценой фанатической приверженности к живописи и всевозможных лишений нашел свой жизненный путь. Ему помогли поехать учиться живописи в Италию хорватские патриоты. С 1838 г. почти десять лет провел Карас в Милане, Флоренции, Сиене и Перудже, где копировал произведения художников Возрождения. В Риме он сблизился с мастерами назарейской школы, под воздействием которых написал картину «Моисей, оставленный матерью на берегу реки» (1842—1843; Карловац, Галлерея). Здесь же он познакомился с великим русским художником — Александром Ивановым. Привлекали молодого хорвата и образы реального мира; об этом говорят его зарисовки и акварели, сделанные с натуры: отдельные народные типы, уличные сценки. В картине «Девушка с лютней» (1845—1847; Загреб, галлерея Югославской Академии) выявляется зрелое мастерство

художника, его внимание к изображению внутреннего мира человека, его музыкальность в построении линейных ритмов и некоторая жесткость ярких, насыщенных красок.



Векослав Карас. Автопортрет. 1850-е гг. Не сохранился.

илл. 356 б

Лишившись материальной поддержки с родины, в канун назревавших событий 1848 г. Карас вернулся в Хорватию. О его связях с вождями иллиризма свидетельствует написанный портрет Станко Враза (1851; не сохранился). Некоторое время он живет в Боснии, а затем в Карловаце и Загребе (1852—1856). На родине он пишет портреты ученого-экономиста Мишко Крешича и его жены Анны Крешич (Загреб, галлерея Югославской Академии), детские портреты, резко отличающиеся от работ итальянского периода. Кажется, что художник нарочито вступает на путь примитивизации формы; отказываясь от холодной надуманности назарейцев, он стремится найти свой стиль, быть ближе к жизни. Он добивается большой жизненности и глубины раскрытия характера в портрете Бриглевича (Загреб, собрание Ткальчич-Кошчевич); на темном фоне контрастно выделяются его седые волосы, внимательно-зорко всматриваются глаза. В этом портрете нет и следа той жесткой манеры исполнения, которая была присуща ранним работам Караса. Одной из лучших его работ является автопортрет (50-е гг., не сохранился). И все же достигший зрелости талант не получил возможностей полного раскрытия. Тяжелые репрессии со стороны австрийской абсолютистской монархии, отсутствие той почвы, того понимания и поддержки, которых он искал на родине, вызывают глубокую депрессию у художника. К трудным условиям постоянной борьбы за существование присоединяется драма личного характера. Карас уходит из жизни.

Реалистические тенденции искусства Караса нашли продолжение в творчестве хорватских художников второй половины 19 в. В это время, так же как и в сербском искусстве, наряду с портретом развивается бытовой и исторический жанр, а также пейзаж. К 1870-м гг. Загреб становится одним из видных культурных центров на Балканах. Здесь организуется художественно-промышленная школа, общество друзей хорватского искусства, устраиваются выставки (в том числе даже международная). Ведущим направлением в искусстве этого времени является реализм.

Реалистические устремления выявились в творчестве Фердо Кикереза (1845— 1893), учившегося живописи в Загребе, а затем в Мюнхене. Сочно и живо написаны им с натуры портреты и пейзажи, залитые солнцем и светом, раскрывающие красоту родной страны. В картинах же на сюжеты национальной истории («Коронование Звонимира»; Загреб, галлерея Югославской Академии) и фольклора («Королевич Марко», «Косовская девица») появляются некоторые черты надуманности, театральности.

Все чаще хорватские художники обращаются к изображению народного быта, обрядов, труда. Крестьянская тема становится главной в творчестве Николы Машича (1852—1902). Типичен и своеобразен образ старого крестьянина, сурового и деятельного, в картине «Личанин» (то есть житель области Личко Поле; 1880). В картинах «Девушка с кувшином», «Девушка, пасущая гусей у реки» (1880; все — Загреб, галлерея Югославской Академии) пейзаж, жанр и портрет сливаются в единую живую, правдивую и поэтическую картину. Бегущие облака, яркий солнечный свет и резкие тени, богатство цветущей летней природы воспевает Машич — лирик, поэт родной земли. Даже его натюрморты — глиняные кувшины, стоящие прямо на земле, или тыквы — живые зарисовки натуры, связанной с обыденной народной жизнью.

С изображения крестьян и их труда начинал свою художественную деятельность Влахо Буковац (1855—1922), учившийся в Париже у Кабанеля. Его ранние картины, например «Черногорки по дороге на рынок» (1878; Загреб, галлерея Югославской Академии), правдивы и непритязательны. Но черты идеализации, едва ощутимые здесь, становятся все более заметными в последующих работах. Типичной салонной продукцией являются его многочисленные работы, изображающие обнаженное женское тело, поверхностно развлекательны исторические картины. Буковцом написан и ряд портретов, например «Портрет Шпиры Тоцилья» (1883— 1884; Сплит, Галлерея искусств).

Подобно Влахо Буковцу, Целестин Медович (1857—1920) приобретает европейскую известность своими мастерски написанными пышными историческими и мифологическими композициями. Но не парадные сцены обручений или коронований привлекают нас теперь в творчестве Медовича, а его портреты («Старуха»; Сплит, Галлерея искусств), пейзажи родного Дубровника или простые, по-крестьянски суровые натюрморты (Загреб, галлерея Югославской Академии).

К концу века хорватские художники освобождаются от салонно-академиче-ского искусства. Реалистические тенденции удерживаются здесь вплоть до 20 в., о чем свидетельствует творчество Менци Клемента Црнчича (1865—1930). В это же время появляются первые произведения монументальной хорватской скульптуры, среди которых выделяются памятники поэту Качичу и Петру Прерадовичу, установленные в Загребе скульптором Иваном Рендичем (1849—1932), заложившим основы реалистической хорватской пластики. В мастерской Рендича начал профессиональное обучение выдающийся скульптор 20 в. Иван Мештрович.

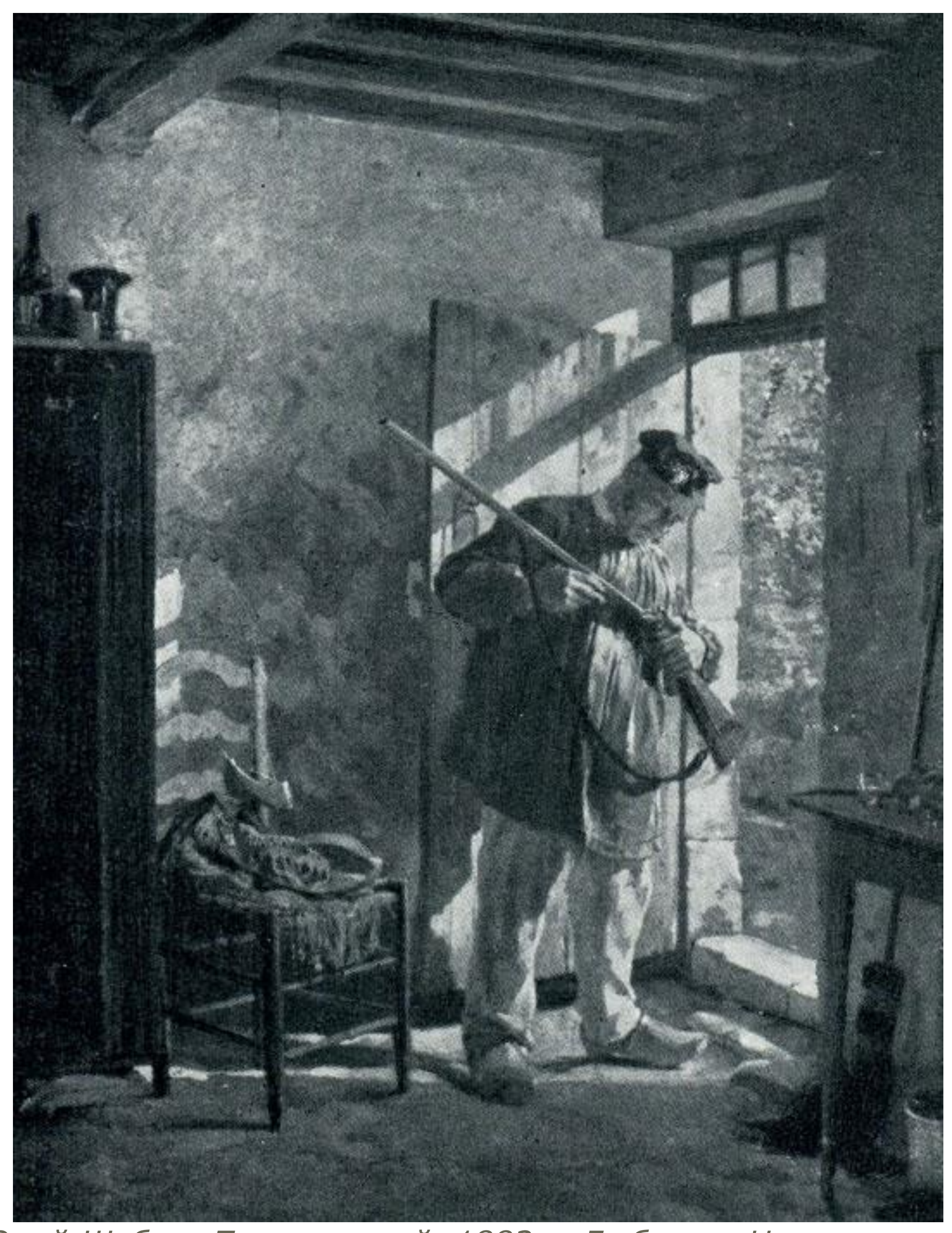
Искусство Словении

Первым этапом борьбы за национальную культуру Словении было движение просветителей, получившее название словенского Возрождения. Оно совпадает со временем формирования словенской нации, развитием буржуазных отношений. В первой четверти 19 в. в культуре и искусстве господствуют классицистические тенденции. Наряду с церковными росписями получают распространение историческая живопись и портрет.

К видным деятелям искусства этого времени относится Франце Кавчич из Горицы (1762—1828), автор написанных в классицистическом духе композиций на темы античной истории и мифологии,— «Фокион» (Любляна, Национальная

галлерея) и др. С 1799 г. он преподавал в Венской Академии художеств. В области портрета работал Иосип Броминц (1790—1866), который учился в Италии; в 1820-е гг. Броминц жил в Любляне, затем в Горице. Он расписывал церкви, но значительно интереснее созданные им портреты. В некоторых из них, таких, как «Семья Москон» (1829; Любляна, Национальная галлерея), «Дама с камелиями» (там же), «Портрет отца» (там же), выявляется связь с бытовым жанром австрийских художников, в других— автопортрет (Горица, Музей) — проявляется стремление к непосредственному видению натуры, передаче индивидуальных черт человека. В более мягкой живописной манере работал Матей Лангус (1792—1855), уделявший внимание пейзажным фонам и воспринимавший природу в романтическом плане. Нотки лиризма, а подчас и сентиментализма звучат в женских портретах Михаила Строя (1803—1871).

Во второй половине века сильнее обозначились реалистические тенденции в литературе и искусстве Словении, сближающие их с культурой и искусством Сербии и Хорватии. Любляна становится центром, объединяющим художников Словении. Здесь развертывается деятельность братьев Янеза (1850—1889) и Юрия (1855—1890) Шубицев. Оба они учились в Вене, но романтическое по своим тенденциям искусство Янеза было более связано с итальянским и немецким искусством, а Юрия — с французским. Устремления к реализму ярче всего обнаружились в их портретах и бытовых сценах, поэтичных и живых; таковы у Янеза Шубица портрет сестры Мицы, задумавшейся над книгой (1880), жанровые картины «Письмо», «Влюбленные». Таковы отмеченные чертами фрагментарности композиционного построения картины «Перед охотой» (1882), «Одиночество» (1884) Юрия Шубица (все— Любляна, Национальная галлерея).



Юрий Шубиц. Перед охотой. 1882 г. Любляна, Национальная галлерея.

илл. 358 б

Оба брата работали и в области иллюстрации; Ю. Шубиц, вдохновленный песнями романтика И. Стритара,

посвященными борьбе югославского народа за свою независимость, делает серию гравюр под названием «Райя» (1876—1878). Поздние работы Юрия Шубица носят следы модернистических влияний. К жанровой живописи братьев Шубицев примыкает искусство мастеров-бытописателей Иозефа Петковшека (1861—1898) и Фердо Весела (1861—1946), обращавшихся к изображению жизни словенских крестьян.

К концу 19 в. в искусстве Словении, Хорватии и Сербии распространяются веяния импрессионизма и модернизма. И в это же время еще теснее переплетаются судьбы развития искусства югославянских народов, еще более усиливаются тенденции к взаимосвязям, к организации совместных выставок юго-славянского искусства, стремления к обмену творческим опытом. В мастерской словенца А. Ашбе в Мюнхене наряду со словенцами И. Грохаром и Р. Якопичем получают художественное образование выдающиеся хорватские живописцы И. Рачич и М. Кралевич. Так готовится почва к объединению искусства народов Югославии, происшедшему на следующем историческом этапе их развития.

Искусство Румынии

М. Кузьмина

На протяжении 19 в. румынское искусство проходит значительную эволюцию. Оно освобождается из-под опеки церкви и приобретает светский характер. Складывается национальная реалистическая и демократическая художественная культура, достигшая во второй половине века высокого профессионального уровня. Важнейшие вехи истории для Дунайских княжеств — революция 1848 г., объединение княжеств в 1859 г. и получение Румынией национальной независимости в 1878 г.— явились рубежами,

обусловившими своеобразные черты и тенденции развития румынского искусства.

К концу 18 в. в недрах церковного искусства наряду с традиционными каноническими изображениями появились живые, наблюденные в натуре детали быта, природы. Однако благоприятные условия для распространения светского искусства складываются лишь в первые десятилетия 19 в., в период зарождения капиталистических отношений и формирования соответствующей этому этапу развития общества новой идеологии. В 30—40-е гг. заметно оживляется общественная жизнь Валахии и Молдавии, в Бухаресте и Яссах возникают литературные и музыкальные общества, спектакли в театрах и преподавание в школах ведутся на румынском языке. Первые успехи делает румынская литература. Мастера-иконописцы получают заказы на росписи княжеских дворцов и портреты их владельцев, они стремятся приобщиться к передовой европейской культуре.

В Яссах развертывается деятельность просветителя и художника Георге Асаки (1788—1869). При Михайлянской Академии в 1835 г. ему удается открыть класс живописи, в котором преподавали приглашенные из-за границы художники: поляк Л. Ставский, итальянец Д. Скьявоне и другие. Сам Асаки работал в области литографии, которую особенно ценил как средство распространения в народе патриотических идей. Этой же цели служили и первые еще во многом условные исторические композиции трансильванца Константина Лекка (1807—1887), посвященные славным страницам истории румынских княжеств, временам правления Михая Храброго или Штефана Великого.

Революция 1848 г., в ходе которой румынский народ, борясь за национальное освобождение от турецкого гнета, за объединение страны, нанес удар по господству феодально-землевладельческой знати, не принесла народу победы. Однако она пробудила самосознание румынского народа и резко способствовала распространению в румынской культуре и искусстве новых, прогрессивных тенденций. В эти годы

развернулась деятельность основоположников реалистического искусства в Румынии, художников-патриотов Иона Негулича (1812—1851), Барбу Исковеску (1816—1854) и Константина Розенталя (1820—1851). В их искусстве, одухотворенном высокими идеалами гражданственности, пафосом утверждения героической личности борца, гражданина, видное место занимает портрет. Более монументальные и строгие у Негулича (портреты Н. Бэлческу, А. Слатиняну; Бухарест, Музей искусств РНР), романтически взволнованные, подчас лиричные — у Розенталя: портреты Елены Негри (Стелуцци), Марии Росетти; (там же), героически приподнятые у Исковеску (Аврам Янку, Магеру, автопортрет; там же) — Эти портреты воспроизводят живые черты людей бурной революционной эпохи, людей деятельных и энергичных, мужественных и решительных. Такими были и сами художники, участники тайного общества «Братство», публицисты, общественные деятели, оформлявшие в период революции парады и праздники.



Константин Розенталь. Революционная Румыния. 1850 г. Бухарест, Музей искусств Румынской Народной Республики.

илл. 359 а

Несмотря на кратковременность их деятельности (все трое погибли вскоре после поражения революции: Исковеску и Негулич — в изгнании в Брусе, в Стамбуле, Розенталь — в одном из застенков Пешта), именно в их искусстве проявилась

та демократичность, которую развили мастера следующих поколений. Помимо портретов они обращались к пейзажу и жанру. Особое место в творчестве Розенталя занимают аллегорические картины: «Революционная Румыния» (1850) и «Румыния разрывает свои цепи на поле Свободы» (1848; обе — Бухарест, Музей искусств РНР), созданные не без воздействия «Свободы, ведущей народ» и «Греции на развалинах Миссолонги» Делакруа. Символ революционной Румынии воплощен Розенталем в полном живой конкретности образе прекрасной женщины в национальном румынском костюме (моделью послужила революционерка Мария Росетти). Вдохновенное выражение лица, поворот головы, революционное знамя и кинжал в руках и сама живописная трактовка сумеречного грозового пейзажа, написанного холодными темными красками, передают ощущение напряженного ожидания, готовности к борьбе, к подвигу.

Революция 1848 г. способствовала активизации творческих сил многих художников, в частности в это время создает свои наиболее значительные портреты Георге Татареску (1818—1894), еще в период обучения в Риме мечтавший об освобождении родины («Пробуждение Румынии», повторение 1885 г.— Бухарест, музей Татареску). В строгом портрете Николае Бэлческу (1851; Бухарест, Музей искусств РНР) художник стремился образно передать мудрость и душевное благородство этого замечательного сына румынского народа.

Новый подъем румынская культура переживает после объединения княжеств в единое государство — Румынию в 1859 г. В это время не только завершается процесс становления национального румынского искусства, но и наступает период его расцвета. Экономические и социальные сдвиги и политические преобразования, происшедшие после объединения княжеств, нашли широкое отражение в области культуры. В 1864 г. в Бухаресте и Яссах были открыты специализированные художественные учебные заведения, объединившие молодые национальные силы.

Высокого расцвета достигает румынская литература. С творчеством М. Эминеску, И. Крянге, А. Влахуцэ, И.-Л. Караджале, Б. Делавранча демократическое направление завоевывает ведущее место. В литературу приходит новый герой — крестьянин. Резкой разоблачающей критике подвергаются пережитки феодально-крепостнического строя и уже обнаружившие себя язвы нового буржуазного общества. То же обращение к новому герою — человеку труда, страстный протест против национального угнетения звучат в произведениях живописи и графики.

В изобразительном искусстве национально-освободительные тенденции особенно наглядно проявились в исторической живописи Теодора Амана, который по широте творческих исканий, активной и плодотворной общественной деятельности занимает особое место в румынском искусстве этого времени как организатор, директор и профессор художественной школы в Бухаресте, инициатор создания городской картинной галлереи (из нее позже вырос Национальный музей искусств) и ежегодных художественных выставок. Теодор Аман (1831—1891) родился в Кымпылунге, на его формирование решающее воздействие оказали его учитель К. Лекка, участник революции 1848 г., и один из вождей революции, Н. Бэлческу, с которым молодой Аман сблизился в Париже после поражения революции. Здесь же Аман приобщился к достижениям передовой французской культуры и испытал ее плодотворное воздействие. Следует отметить как характерную черту румынского искусства второй половины 19 в. его связь с искусством Франции. Так, в парижском Салоне была выставлена первая зрелая работа Амана — автопортрет (1853; Бухарест, Музей искусств РНР). В контрастности светотеневого решения, в стремлении к осязаемости форм можно усмотреть некоторое воздействие Курбе. В дальнейшем художник часто обращался к жанру портрета. И все же основную часть художественного наследия Амана составляет историческая живопись. При этом его внимание реже привлекала судьба отдельного исторического героя («Влад Цепеш и турецкие посланцы», 1860-е гг.; «Тудор Владимиреску», 1874—1876; там же). Большинство его картин

повествует о борьбе и страданиях народа, являющегося основным действующим лицом его произведений. Он пишет батальные картины «Битва румын с турками на острове св. Георгия» (1859), ((Изгнание турок из Кэлугерень» (1872; обе — там же). Наибольшей эмоциональности добивается Аман в оставшихся незаконченными композициях «Резня болгар турками» (1877; там же), «Бояре, застигнутые врасплох воинами Влада Цепеша» (1886; там же). Картина «Резня болгар турками» — отклик на кровавую расправу, учиненную турецкими карателями над мирным населением Болгарии в 1876 г., возмутившую всю передовую общественность Европы. Картина вызывает у зрителя чувство глубокого сострадания к измученному болгарскому народу. Напряжение изображаемой сцены подчеркнуто не только ее композиционным построением, линейным ритмом, но и контрастами светотени, колоритом, сочетаниями насыщенных сине-серых, коричневых, лилово-черных тонов, среди которых сверкают ярко-красные, оранжевые чалмы турок, языки пламени, пятна крови, белеют одежды болгар. Поздние исторические картины свидетельствуют о значительной эволюции творчества Амана в сторону обогащения средств художественной выразительности. Этому способствовало обращение художника к натуре, к изображению обыденных сцен окружающей жизни («После купания», 1873; «У окна малой верхней мастерской», ок. 1880; обе — Бухарест, музей Амана), а также к крестьянской теме. Картины «Танец брыулец» (1880-е гг.; там же), «Хора в Аниноаса» (1890; Бухарест, Музей искусств РНР), построенные на стремительных ритмах движений танцующих, на гармоническом сочетании залитого солнечным светом пейзажа и одетых в светлые национальные костюмы крестьян, дают несколько идиллическое изображение жизни румынской деревни. И вместе с тем они правдиво воссоздают ее национальный колорит, ту насыщенность и эмоциональность цвета, которые присущи южной природе и которые оживляют поздние произведения художника. Более суровы и строги образы крестьян в гравюрах Амана («Крестьянин с шапкой в руке», «Поводырь с медведем», «Варят мамалыгу», «Дед Нягу»), где с большей силой проявились тенденции социального обличения.

Во второй половине 19 в. приносит свои плоды молдавская Академия Михайляна, из стен которой выходит Г. Панаитяну-Бардассаре (1816—1900), возглавивший художественную жизнь Молдавии. Среди его учеников по Ясской художественной школе были Эмануил Панаитяну-Бардассаре (1850—1935) и К. Стахи (1844—1920), автор суховатых по манере исполнения натюрмортов и жанровых картин на крестьянские темы. Охотно обращается к крестьянской теме венгр по происхождению Кароль Попп де Сатмари (1812—1885), который привносил элементы юмора в свои многочисленные изображения бытовых сцен.

Крестьянская тема становится ведущей в творчестве самого крупного румынского художника второй половины 19 в.— Григореску, тонкого и проникновенного лирика и первого румынского мастера, чье творчество и в профессиональном и в эстетическом отношении стояло на уровне передовых достижений современного ему реализма.

Николае Григореску (1838—1907) родился в семье бедного крестьянина. Только два года учился он в мастерской Хладека; с двенадцатилетнего возраста начал работать самостоятельно — писал иконы, позже расписывал монастыри. Настоящую художественную школу Григореску прошел во Франции, куда ему удалось поехать в 1861 г. И прошел он ее не в Академии изящных искусств, а в лесу Фонтенбло, у мастеров реалистического французского пейзажа, с которыми подружился. У них же он усвоил метод работы непосредственно с натуры, на открытом воздухе. Природа и простой человек-труженик, с юношеских лет его привлекавшие, становятся главной темой его творчества.

Ранние работы Григореску близки произведениям барбизонцев и Милле («Старуха за штопкой», 1867; Бухарест, Музей искусств РНР), но уже в картине «Старуха с гусями» (1868; там же) видно, что Григореску не стремится к героизации образа, но передает непосредственное восприятие жизни, раскрывая индивидуальные черты изображенного человека, что приводит его к созданию своеобразных

народных образов портретного характера, таких, как «Сторож из Шайи» (1868; там же), «Еврей в кафтане» (там же).



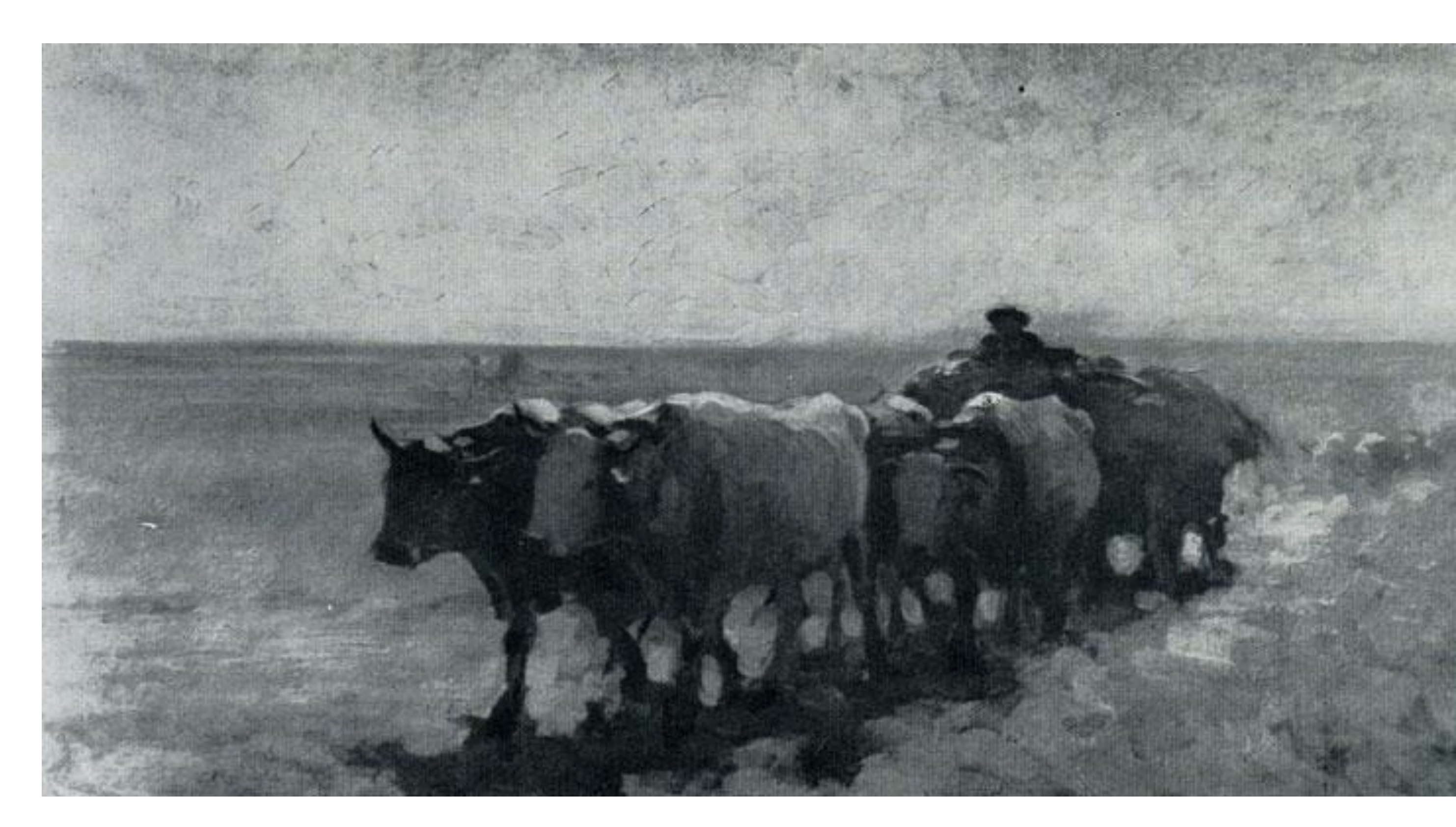
Николае Григореску. Крестьянка из Мусчела. 1870-е гг. Бухарест, Музей искусств Румынской Народной Республики.

илл. 360 б

Художник находит свою манеру. Палитра его светлеет, усиливается интерес к изображению воздушной среды и солнечного света, намечаются излюбленные мотивы пейзажа, воспроизводящего проселочные дороги Румынии и медленно бредущих по ним волов, лесные опушки и поляны, бедные крестьянские домики и их скромных обитателей. С особой яркостью проявляются любовь и уважение художника к простому человеку — в картинах и этюдах, написанных с крестьян. По существу, это острохарактерные портреты. Таковы «Крестьянка из Мусчела» (1870-е гг.) в национальном костюме, загорелое привлекательное лицо которой оживлено чуть заметной улыбкой, лукавым недоверчивым взглядом; «Крестьянка в мараме» (ок. 1885), спокойная и задумчивая, светло-зеленый фон оттеняет свежесть ее розового лица, или курносая, черноглазая, круглолицая «Девочка в красном платочке», горящем на темно-коричневом фоне (1880-е гг.; все — Бухарест, Музей искусств РНР).

Несмотря на преобладание в творчестве Григореску работ этюдного характера, знаменательно его тяготение к созданию законченной картины, нашедшее выражение в произведениях времен русско-турецкой войны 1877—1878 гг. Григореску принял участие в военных операциях. По непосредственным впечатлениям создавал он свои рисунки и акварели, названные «Картинками войны» (Бухарест, Музей искусств РНР): «Переправа через Дунай у Корабии», «Военный лагерь под Блажем», «Убитые под Плевной» — своего рода наглядные корреспонденции с фронта. Позже по этим материалам им были написаны картины: «В дозоре», «Пехотинец», «Шпион» и самая значительная—«Штурм Смырдана» (1885; все — Бухарест, Музей искусств РНР), одно из капитальнейших произведений румынской живописи. В эту большую по размерам картину, где фигуры даны в натуральную величину, Григореску стремился вложить весь жар кисти, выразить свое непосредственное и горячее восприятие происходившего у него на глазах штурма крепости, во время которого плечом к плечу сражались румынские и русские солдаты. Их целеустремленность подчеркнута расположением по диагонали всех наступающих и ярко выраженным

диагональным построением каждой отдельной фигуры. С небольшими вариантами несколько раз повторен мотив движения бегущего человека, стремительность линейного ритма объединяет композицию, пронизанную динамикой, жизнью.



Николае Григореску. Возвращение с работы. 1870-е гг. Бухарест, Музей искусств Румынской Народной Республики.

илл. 360 а

Участие Григореску в войне 1877—1878 гг. наложило отпечаток на его мировоззрение и способствовало временному усилению в его творчестве критических элементов. Изображение несущего взятку мелкого деревенского дельца — «Еврей с гусем» (ок. 1880; Бухарест, Музей искусств РНР) или важно восседающего на коне всадника — «Управляющий» (портрет И. Атанааиаде, 1881; Клуж, Музей) отличаются убедительностью характеристики. Главной темой все же остается для Григореску крестьянская тема, понятая как тема народная, национальная. Красоту и поэзию народной жизни он

раскрывает в самых простых будничных мотивах: «В путь-дорогу», «Едут на волах», «Возвращение с работы» (все — Бухарест, Музей искусств РНР) и т. д.

И во Франции, куда неоднократно ездил художник, в деревушках под Парижем и маленьких прибрежных городках Нормандии он писал непритязательные сценки окружающей жизни, простых людей. Зрелую манеру Григореску хорошо характеризуют такие работы, как виды Витре (Бухарест, Музей искусств РНР), «Бретонский нищий» (1880-е гг.; Бухарест, собрание Опреску), «Гранвильская рыбачка» (1880-е гг.; Бухарест, собрание Дона).

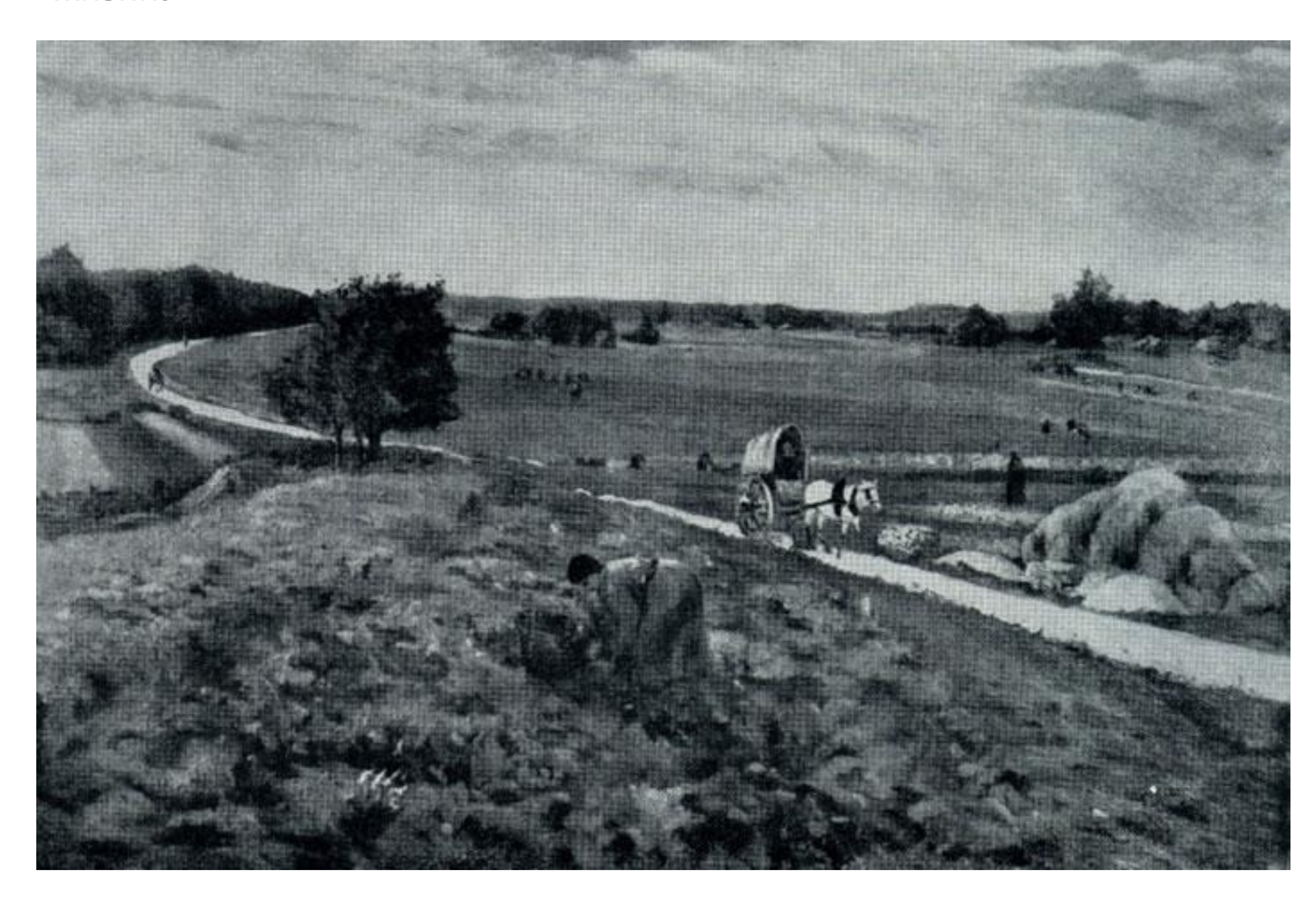
Как будто серебристый свет ворвался в картины, залил все предметы, растворил контуры. Влажный морской воздух окутал фигурку девушки-рыбачки. Ничто не напоминает здесь о той темной красочной гамме, которой часто пользовался художник в ранних своих работах, например в автопортрете (1868; Бухарест, Музей искусств РНР). Последние годы жизни Григореску провел в небольшом городке Кымпина, у отрогов Карпат. К этому времени зрение его ухудшается, рука утрачивает твердость. В его картинах все сильнее проявляются черты идилличности. И лишь отдельные произведения не уступают работам времени его расцвета.

Ни один значительный румынский художник, современник Григореску, не прошел мимо его правдивых поэтичных полотен. Решающее воздействие искусство Григореску оказало на творчество Саввы Хенция (1848—1904). Среди ранних картин Хенция выделяется простотой и естественностью постановки «Дама с письмом» (1874; Бухарест, Музей искусств РНР). В период войны 1877—1878 гг. он создает правдивые произведения, воспроизводящие будни войны, военный лагерь, встречу русского и румынского кавалеристов. Героями его поздних картин 90-х гг. «Девушка за пряжей», «Дом крепостных», «Портрет старика» (все — в Музее искусств РНР) становятся румынские крестьяне, бедняки, нищие. По правдивости характеристик они приближаются к замечательным творениям Григореску.

Вершиной румынской живописи наряду с искусством Григореску было творчество его младшего современника и последователя — Иона Андрееску (1850— 1882). Всего двенадцать лет отделяют начало творческой деятельности Андрееску от первых работ его сотоварища по искусству. Искусство Андрееску складывалось уже после освобождения и объединения Румынии, национальная задача была уже в основном решена, но труженик, крестьянин — народ оставался в той же нищете, так же надрывался в непосильном труде. Искусство Андрееску не пошло по пути критического реализма, но оно уже далеко от оптимистического звучания большинства поэтических полотен Григореску. Творчество Андрееску страстное, порывистое, несет следы его глубоких пристрастий и трагических раздумий. Конечно, известную роль в характере его искусства сыграла тяжелая, полная лишений жизнь. Отличительная черта его мастерства — тонкое чувство колорита, чуткость к тончайшим цветовым гармониям. Но по сравнению с более мажорной, солнечной палитрой Григореску большинство произведений Андрееску написаны в сдержанной красочной гамме. Он предпочитает холодную палитру; гармонию, построенную на сочетании сближенных серовато-сизых, зеленоватых тонов, передающих грустное раздумье пасмурных серих деньков. И лишь изредка слепящее солнце врывается в полотно художника, и под лучами его еще контрастнее выделяются убогие избенки и лачуги бедноты, пыль изрытых проселочных дорог, нищета румынского крестьянства.

Андрееску начал свою художественную деятельность в провинциальном городе Бузеу, где он по окончании художественной школы занимал место преподавателя рисования в семинарии. Мотивы своих картин он находит в окружающей его действительности: «Дом у дороги», «Ярмарка в Бузеу» и другие. Художник охотно писал лесные опушки и чащу леса: «Роща зимой», «Опавшие листья», «В чаще леса» (все 70-х гг.; Бухарест, Музей искусств РНР), тонко передавая поэтическое очарование, неиссякаемую жизненную силу природы. Подчас в его пейзажи вложено большое личное чувство, ощущение одиночества и душевной тоски. Пейзаж

занимает большое место и в таких картинах, как «На пашне» (1880), где фигура пахаря, ведущего под уздцы белую лошадь, нерасторжимо связана с широким простором поля, с нежно-голубым небом. Он приобретает особую эпичность и значительность в картине «Дорога по холмам» (70-е гг.; обе — там же) — одном из программных произведений художника, полном веры в человеческие силы, влюбленности в красоту жизни.



Ион Андрееску. Дорога по холмам. 1870-е гг. Бухарест, Музей искусств Румынской Народной Республики.

илл. 359 б

В 1879 г. Андрееску получил возможность поехать во Францию. В Париже он поступил в Академию Жюльена, но вскоре ее оставил, сблизившись с мастерами реалистического

пейзажа. И во Франции Андреску продолжает писать пейзажи, простых людей труда. В них все заметнее ощущаются настроения меланхолии, беспокойства. Щемящей грустью веет от пейзажа «Зима в Барбизоне» (1881; Бухарест, музей Замбахчана), где свинцово-серое небо мрачно нависло над бедными домиками, оголенными деревьями и размытой колеей дороги, по которой бредет одинокий прохожий. Трагические ноты присущи и поздним работам Андреску, исполненным на родине: «Крестьянская девочка в зеленом платке» (ок. 1881; Бухарест, Музей искусств РНР), автопортрет (1882; там же). Всего лишь несколько лет отделяют это последнее произведение от автопортрета, исполненного между 1875 и 1878 гг., но вместо молодого энергичного человека, каким предстает перед нами художник на раннем автопортрете, мы видим почти старика. Но и здесь во всем облике неизлечимо больного человека передана громадная концентрация воли, большая страстная душа художника.

Ноты социального обличения, прозвучавшие в живописи передовых художников, определили характер румынской графики последней трети 19 в. Ее высшие достижения связаны с деятельностью Григореску и Амана, а также с зарождением политической карикатуры, с творчеством рисовальщиков, объединившихся вокруг юмористических журналов «Гимпеле», «Никиперча», а позже «Фурника» и «Факла». Здесь печатали свои сатирические рисунки и карикатуры К. Александер и К. Жикиди, а также многие из революционных эмигрантов, например, поляк И. Дембицкий, призывавшие к международной солидарности трудящихся, разоблачавшие реакционную политику правительства. По цензурным соображениям многие рисунки остались неподписанными, но их острая социальная направленность свидетельствует о мужестве художников, работавших в суровых условиях реакции.

В еще более сложных и трудных условиях, чем живописцам и графикам приходилось работать скульпторам, особенно монументалистам, по роду своей деятельности связанным

государственными заказами и вкусами официальных лиц. После объединения княжеств развернувшееся в Бухаресте и в Яссах строительство потребовало хорошо подготовленных мастеров декоративной скульптуры, однако таковых в стране почти не оказалось. В Румынию потянулись мастера из-за рубежа. Некоторые из них приезжали сюда ненадолго в погоне за легким Заработком, другие оставались на всю жизнь, обретая в Румынии новую родину, внося свой посильный вклад в развитие ее культуры. К последним относится Карл Шторк (1826—1887)—автор исполненных в традиционной, суховатой манере монументов спатаря (то есть правителя) Михаила Кантакузино (во дворе больницы Кольця в Бухаресте) и княгини Бэлаша (при церкви в Брынковяну). Он был первым преподавателем учрежденного при художественной школе в Бухаресте скульптурного класса. Среди его учеников был его сын Кароль Шторк (1854— 1926), развивавший традиции классицизирующего искусства отца в памятнике военному врачу К. Давилла (1890-е гг.; находится у здания медицинского факультета в Бухаресте).

Наиболее талантливым выпускником скульптурного класса был Ион Джор-джеску (1856—1898), с выступлением которого румынская пластика обретает национальный характер. Его ранние произведения: «Родник» (1879, мрамор) и «Копьеметатель» (1884, бронза; оба — в Бухаресте, Музей искусств РНР), исполненные во Франции и выставленные впервые в парижском Салоне,— носят следы воздействия салонного академического искусства. Джорджеску находит свою манеру по возвращении на родину. Он создает ряд интересных портретов, стремясь к раскрытию духовного мира портретируемых, их характеров. Портреты Джорджеску отличаются разнообразием композиционных решений, артистизмом исполнения.

Пожалуй, самый значительный среди них — портрет Михаила Паскали (1882, бронза; Музей искусств РНР): крупные, резко очерченные черты лица знаменитого трагика дышат страстью, устремлен вдаль задумчиво-напряженный взгляд.

В 1886—1887 гг. один за другим Джорджеску были исполнены монументы выдающихся просветителей: Георге Лазеру — в Бухаресте и Георге Асаки — в Яссах. Много работал Джорджеску в области декоративной (фасад Государственного банка) и мемориальной пластики (надгробие княгини Бэлаша, поэта Эминеску на кладбище Бэлу в Бухаресте). С 1887 г. он руководил скульптурным классом художественной школы в Бухаресте. Ранняя смерть оборвала его жизнь в самом расцвете таланта.

На двадцать лет пережил своего товарища Штефан Ионеску Вальбудя (1856— 1918), но творческая жизнь этого ваятеля, по существу, тоже завершилась к началу 20 в. Знакомство с барочной итальянской пластикой в Риме и Флоренции наложило отпечаток на его скульптуры, и все же в его образах исторических героев проглядывают реальные черты румынских крестьян. Таков «Михай Безумный» (1885, бронза; Бухарест, Музей искусств РНР), в образе которого сочетаются барочная бравурность и динамика в решении обнаженной фигуры с известным реализмом, который ощутим в грубоватом, резко характерном лице, обрамленном гривой непокорных волос. Более спокойны и строги портреты девочки Марии Градишану и художника Войнеску (оба 1890-х гг.; Бухарест, Музей искусств РНР).

В то время как румынские мастера с большим трудом добивались заказов, покровительством правительственных кругов пользовались иностранные скульпторы. Их посредственные по качеству, малооригинальные работы заполняли румынские города.

Такое же положение существовало и в области архитектуры. Наиболее ответственные заказы на сооружения в Бухаресте поручались иностранцам (здание Национального театра строил австриец И. Хефт, банк — французские архитекторы А. Галлерон и Б. Касьен и т. д.), и лишь немногие исполнялись румынскими зодчими (почтамт — А. Савулеску, университет — А. Орэску).

Борьбу за возрождение национального стиля в румынской архитектуре, против эклектического космополитизма, характерного вообще для европейской архитектуры 40—80-х гг., возглавил Ион Минку (1851—1912). С наибольшей ясностью его искания воплотились в проекте Румынского павильона для Международной выставки 1889 г. в Париже, осуществленного позже в виде здания ресторана (на шоссе Киселева в Бухаресте), и в здании центральной школы для девочек (1890) в Бухаресте. В этих сооружениях Минку исходил из основных принципов народной румынской архитектуры, вырабатывавшихся веками, как в планировке, конструкции, так и в выборе декора. В известной мере искания Минку перекликались с тем возрождением интереса к фольклорным и национально традиционным формам архитектуры, которые были характерны начиная с 80-х гг. для искусства многих европейских стран, например для Скандинавских стран.

Увлеченный идеей возрождения национальной архитектуры, Минку мечтал о сооружениях большого масштаба: о реконструкции в национальном стиле целого квартала Бухареста, он работал над проектом здания городского управления, но Эти его замыслы не получили воплощения. Влияние Минку на развитие румынской архитектуры было значительным, он имел много учеников и последователей, которые в обстановке недоверия правительства к национальным силам сумели создать серьезные художественные ценности.

Искусство Болгарии

М. Цончева

Девятнадцатый век в истории болгарского народа был веком пробуждения его национального самосознания, веком трудной и героической борьбы за ликвидацию многовекового турецкого ига, за создание своего независимого государства.

Этот период известен в болгарской истории как время национального возрождения, завершившееся в 1878 г. освобождением Болгарии. Искусство в эту эпоху являлось одним из мощных факторов народной борьбы.

На раннем этапе, то есть до конца 40-х гг., борьба за национальное и культурное возрождение болгарского народа оказывается связанной с борьбой за церковную независимость. Восточнохристианский характер болгарской церкви не способствовал развитию скульптуры как самостоятельного искусства. Она развивалась только в декоративном направлении: значительное место в убранстве болгарских церквей занимают, например, резные деревянные иконостасы. Наиболее ярко новые тенденции проявляются поэтому в церковной живописи, для которой характерен повышенный интерес к действительности, к человеку с его индивидуальной портретной характеристикой. Замечательное явление в церковной живописи этой Эпохи — портреты донаторов (дарителей). Одновременно с портретными изображениями в церковную живопись входит пейзаж. Образы святых выделяются более рельефно на фоне голубого неба, пейзажа с деревьями, полянами, оврагами и реками, скользящими среди зеленых рощ. Порой пейзаж передает конкретный облик определенной местности. В ряде случаев виден интерес к народному быту, трудовым мотивам. В пловдивской церкви Константина и Елены, например, неизвестный иконописец изобразил Еву с пряжей в руках, в национальной одежде, и Адама, копающего землю. Появляются и некоторые чисто жанровые сцены нравственно-поучительного характера, разоблачающие суеверия и пороки, алчность и гордыню, воровство, пьянство.

Борьба за утверждение церковной независимости, против господства чужеземного греческого духовенства и попыток турок ввести свою веру в Болгарии выразилась в массовом появлении образов болгарских святых в церковной живописи. Пробудившаяся национальная гордость заставляет болгарских художников придавать черты национального болгарского облика даже таким отвлеченным образам, как богородица,

Христос и др. Такова, например, икона «Покров богородицы» (начало 19 в.) церкви города Пирдоп, где богородица, простирающая свой покров над молящимися в храме, изображена как болгарская крестьянка Самоковского края, одетая в местную крестьянскую одежду. Борьба за национальное самоутверждение была тесно связана и с верой в помощь славянских народов, главным образом русского народа; в результате этого рядом с болгарскими появились образы русских и сербских святых.

Все эти новшества ярче всего выражены в творчестве одного из самых вдохновенных сынов этой эпохи — художника Захария Зографа (1810—1853), творчество которого пронизано патриотизмом и чувством национального достоинства. Он неустанно боролся за народное просвещение, за открытие новых школ для народа; задумал даже организовать типографию и книжную лавку, где печатались и продавались бы болгарские книги. Работая над иконами и стенописями — большая часть его творчества связана с украшением вновь построенных и реставрированных болгарских церквей,— Захарий Зограф был неутомим в поисках возможностей использования религиозного искусства как средства воспитания национального самосознания.

Национальное, точнее, народно-фольклорное начало проникает и в некоторые библейские сюжеты — сотворение Адама и Евы, грехопадение и др. Порой часть действующих лиц одета в национальные одежды, а действие развивается в современных болгарских домах. Некоторые из этих композиций, например притчи о богаче и бедном Лазаре, насыщаются социальными намеками, обличающими жестокость и бессердечие богатеев.

Захарий Зограф много работал как портретист, именно в портретах особенно полно раскрывается реалистическая направленность его творчества. Им созданы портреты дарителей, размещенные на стенах церквей. Среди таких церковных росписей встречаются и автопортреты художника. Написал Зограф и несколько станковых портретов: деятеля

возрождения Неофита Рильского (1838; София, Национальная художественная галлерея), портрет молодой девушки (ок. 1840; там же), автопортрет (ок. 1840; там же) —один из наиболее проникновенных портретов раннего болгарского возрождения.



Захарии Зограф. Автопортрет. Ок. 1840 г. София, Национальная художественная галлерея.

илл. 361

Никола Образописов (1827—1911), как и Захарий Зограф, использовал средства искусства в борьбе за церковную независимость и национальное самоопределение. Он расписывал церкви, внося в свои росписи мотивы болгарской природы, национальные бытовые и исторические сюжеты. Так, в настенной росписи церкви Орлица он поместил сцену «Встреча царя Петра с Иваном Рильским». Ту же сцену он повторил несколькими годами позже в Бельовой церкви (Самоково). Здесь находится и наиболее значительная по своему замыслу и художественному решению историко-бытовая композиция в болгарской церковной живописи — «Перенесение мощей Ивана Рильского». Образописову принадлежит и станковая бытовая картина «Хоровод в Самоковском краю» (1892; София, Национальная галлерея). Искусство Образописова и в особенности Зографа, развиваясь в значительной своей части в рамках и формах церковной болгарской живописи и в связи с церковным движением своего времени, по своему объективному художественному содержанию выходило за рамки средневекового церковного, условного по языку искусства. Их творчество, в частности портрет, закладывало основы болгарской реалистической школы нового времени.

После Крымской войны (1853—1856) картина общественного развития Болгарии усложняется. Борьба за церковную независимость не закончена, но теперь она идет в условиях острых классовых противоречий в среде самого болгарского народа. Создались и предпосылки для возникновения организованного революционно-национального движения, освобождающегося от церковной — ранней формы своего развития. Уже не утверждение своей духовной самобытности, а подготовка к решительной борьбе за национальную свободу становится главной задачей времени. В этот период окончательно складывается светское изобразительное искусство в различных его жанрах: портрет, историческая картина, пейзаж, а также историческая и революционная гравюра. Если в предыдущий период работали мастера, имена которых часто даже неизвестны, то теперь на первый план выдвигаются художники, о личности и творчестве которых

сохранилось достаточно сведений. Одним из них был художник-гражданин, активный участник народно-освободительной борьбы Станислав Доспевский (настоящее его имя — Зафир Зограф; 1823—1877). Сын самоковского живописца Димитрия Христова Зографа и племянник Захария Зографа, в юношеском возрасте он изучал иконописное ремесло и помогал отцу и дяде в их работе в монастырских церквах. Позже он уехал в Россию, учился живописи в Москве, а затем в Петербургской Академии художеств. По возвращении в Болгарию Доспевский продолжал работать как иконописец, но свое дарование наиболее полно проявил в портретном жанре. В образах своих современников Доспевский стремился раскрыть наиболее характерные черты человека того времени: тягу к знаниям, к борьбе, энергию, волю. Во многих случаях художник сумел насытить образы чувством революционной романтики. В числе наиболее значительных его портретов следует упомянуть два автопортрета—1854 и 1865 гг., портреты Атанаса Самоковца, С. Захариева (София, Национальная художественная галлерея) — главы болгарской общины в Пазарджике, первого болгарского археолога и этнографа, и другие. Доспевский был автором и многих женских портретов, создателем образов умных, активных женщин-болгарок, достойных товарищей своих мужей, исполненных большой душевной чистоты и человеческого достоинства (портрет жены, 1869; там же). Общественная деятельность Доспевского была связана с болгарскими революционными событиями, которые разыгрались в 70-х гг. Он был арестован и отправлен в стамбульскую тюрьму, где был убит.

Видной фигурой в истории болгарского искусства был Николай Павлович (1835—1894), сын учителя, с детских лет воспитывавшийся в духе просветительной борьбы и патриотизма. Сближение художника в 1860 г. с болгарским революционером Георгием Раковским, чьи книги он иллюстрировал, его дружба с писателем П. Р. Славейковым, восьмимесячное пребывание в России сыграли важную роль в формировании его характера, взглядов, творческой и общественной деятельности. Павлович стремился обновить

религиозную живопись, однако эти его попытки оказались безуспешными. Значение деятельности Павловича для болгарского искусства заключается в его работе над портретом, исторической и бытовой картиной. В портретах художника перед нами предстают народные просветители, представители интеллигенции. Он изображает их как энергичных, спокойных и уверенных в себе людей, такими, какими они были в повседневной жизни, полными сознания собственного достоинства. Таковы автопортрет (1854), портреты родителей, историка Н. Златарского, доктора Д. Павловича (все — в Национальной художественной галлерее Софии). Ліричны и обаятельны женские и детские портреты: снохи Теофаны (Пловдив, Художественная галлерея), Цветана Родославова (1875; София, Национальная художественная галлерея).



Николай Павлович. Портрет Цветана Родославова. 1875 г. София, Национальная художественная галлерея.

илл. 362 а

Николай Павлович с полным правом может считаться родоначальником болгарской исторической живописи. Специализировавшись по классу исторической живописи в Мюнхенской Академии, Павлович создал ряд картин на темы древней болгарской истории. Он иллюстрировал и сентиментальный исторический роман русского писателя Вельтмана «Раина — княгиня болгарская», книгу Г. С. Раков-

ского «Несколько речей об Асене Первом»; эти иллюстрации, как выразился сам художник, «смогли бы стать болгарской историей в картинах». Наиболее значительные из его исторических произведений отражают события эпохи большого национального подъема. Несмотря на известную наивность художественной формы, они своим содержанием мобилизовали народные массы, напоминая им о великих временах, когда существовала сильная и свободная болгарская держава: например, «Аспарух переправляется через Дунай» (ок. 1867—1869; там же).

Некоторые из исторических картин Павлович перевел в литографии с целью более широкой их популяризации. Павлович обращался также к бытовому жанру и пейзажу. Его интерес к этим жанрам был прямым отражением усилившегося чувства патриотизма, охватившего широкие слои народа, интереса к болгарскому быту, обычаям, нравам, а также и к болгарской природе.

Настоящим патриотом, активным участником борьбы за народное просвещение и национальное освобождение был Георгий Данчов (1846—1908). Художник-революционер, он был другом и сподвижником страстного борца за свободу Васила Лев-ского, сопровождая его во время нелегальных поездок по Южной Болгарии. После гибели Левского Данчова заточили в Диарбекирскую тюрьму в Малой АЗИИ. В 1876 г., когда весть об апрельском восстании дошла до заключенных, Г. Данчов сумел бежать и через Кавказ перебрался в Россию. В следующем году, с объявлением освободительной войны, он записался в болгарское ополчение и с ним вернулся в Болгарию. В ранних работах Данчова — автопортрете (1867; София, Национальная художественная галлерея), портретах Лею Кюркчия из Пловдива (там же), чирпанского учителя Костадина Дечкова (там же) и других — чувствуется отсутствие серьезных профессиональных знаний (Данчов был сазюучкой), но в то же время они отличаются живой, искренне и непосредственно прочувствованной характеристикой и являются ценными памятниками эпохи. Кроме портретов он создал и разнообразные бытовые сцены, которые издал в виде

литографий. Среди поздних его работ выделяются графические портреты революционеров, а также композиция «Свободная Болгария», изображающая молодую болгарку с красным знаменем в руках.

Значительное место в развитии болгарского искусства 19 в. занимает творческая и общественная деятельность Христо Цокева (1847—1883). Он учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества на десять лет позже Доспевского, вернулся в Болгарию лишь в 1873 г. Заболев туберкулезом, он умер тридцати шести лет. Цокев оставил небольшое количество портретов, отличающихся значительным мастерством и тонкой психологической характеристикой,— портрет Иваны Неновой (1875), «Девушка в профиль», автопортрет (1872) (все — в Софии, Национальная художественная галлерея), которые можно считать наиболее значительными произведениями эпохи болгарского Возрождения. Некоторые из его работ имеют ярко выраженный бытовой характер, таковы: «Курильщик», «Читающая монахиня» (там же). Революционные события, особенно апрельское восстание и его трагический разгром, глубоко волновали художника. К этому времени относятся его рисунки «Турецкие зверства» и «Беженцы». Цокев пробовал свои силы и в области пейзажа.

Развитие книгопечатания в Болгарии способствовало распространению графики, приобретающей особое значение в связи с обращением к гравюре и литографии художников-просветителей. В произведениях второй половины 19 в. и прежде всего в творчестве художников-эмигрантов прочно утверждается революционная тема. К этому же времени относится зарождение сатирической графики и карикатуры.

С болгарским революционным движением был связан Генрих Дембицкий (1830—1906), родоначальник болгарской политической карикатуры, по происхождению поляк, эмигрировавший после восстания 1863 г. сначала в Румынию. Его деятельность в Болгарии началась, вероятно, в 1869 г., когда он был привлечен в качестве сотрудника газеты

«Тыпан» поэтом-революционером Христо Ботевым. Его рисунки и карикатуры «Отряд Хаджи Дмитрия», «Самоубийство Ангела Кынчева», «Сладко умереть за отечество» и другие направлены против поработителей, насилия и бесчинства турок, против всей турецкой общественной системы. Средства революционной графики были использованы в общественной борьбе художниками Н. Клепарским, Ст. Симеоновым и другими.

После освобождения Болгарии от турецкого ига (1877—1878) начинается ее превращение в капиталистическую страну. С этим связан новый этап в развитии болгарского искусства. Центром культуры и общественной жизни страны становится столица — София. В первые годы после освобождения усиливаются взаимосвязи болгарской и русской прогрессивной культуры. Но с начала 1885 г., когда завершилось объединение Болгарии и на болгарский престол избирается австрийский принц Фердинанд, в стране заметно усиливаются австро-немецкие влияния. В 80-х и 90-х гг. в литературе и в искусстве появляются произведения, раскрывающие жизнь болгарского народа. Они исполнены с большой правдой, с сочувствием к жизни народа, а также и определенной критической направленностью (сильной в литературе, гораздо более слабой в изобразительном искусстве). В целом 80—90-е гг.— время расцвета болгарской реалистической школы.

Судьба разоряющихся крестьян становится главной темой болгарского искусства — прежде всего бытовой живописи. Она занимает видное место в искусстве выдающихся живописцев этого времени: Ивана Мырквички и Ярослава Вешина. Оба они по происхождению чехи, но для них Болгария стала второй родиной. Вместе с болгарскими художниками Антоном Митовым, Ив. Ангеловым и другими они явились создателями реалистической бытовой живописи в Болгарии. Подлинный, глубокий интерес к духовной жизни болгарского крестьянина, моменты социальной критики мы видим в лучших произведениях этих художников.



*Иван Мырквичка. Ручениц*а*. 1894 г. София, Национальная художественная галлерея.*

илл. 362 б

Иван Мырквичка (1856—1938) приехал в Болгарию в 1881 г. и первое время жил и работал учителем в городе Пловдиве. Здесь им были созданы картины бытового характера (главным образом базарные сцены), а также серия рисунков и портретов крестьян. 90-е гг. в творчестве Мырквички — период зрелости художника. В это время он переезжает в Софию и становится первым директором открытого в 1896 г. рисовального училища. Он создает самые значительные свои произведения: два варианта «Задушницы» (*«Задушнида» - традиционный образ оплакивания.*) и две — «Ручeницы» (*«Рученида» - народный танец.*), «Кырджалийские времена» (все — София, Национальная художественная галлерея). В некоторых из них он сумел подняться до больших реалистических обобщений. В

«Ручениće» (1894) Мырквичка с любовным вниманием передает обстановку крестьянского быта, правдиво показывает выразительные народные типы и характеры, своеобразие народных праздничных обычаев. В «Задушнице» воплощены глубокие переживания народа. Картина «Кырджалийские времена» изображает сожжение болгарского села в годы порабощения болгарского народа. Художник выбрал это событие, так как оно позволило ему поставить социальные проблемы и в то же время дать романтически приподнятые образы. Мырквичка — автор ряда портретов, отличающихся правдивостью изображения.

Антон Митов (1862—1930) вошел в историю болгарского искусства главным образом своими бытовыми картинами. Основная тема его творчества — базары. Это многофигурные композиции, в которых жизнь народная течет спокойно, едва ли не счастливо. Он почти с одинаковым интересом рисует и крестьян и те товары, которые они продают на базаре: керамические сосуды, птицу, живность, овощи. Попытки более обобщенной передачи событий мы наблюдаем в его творчестве позднего периода (первая треть 20 в.). Работы Митова этого времени отличаются более интимными решениями и большим вниманием к проблемам колорита. Антону Митову принадлежит ряд портретов, а также серия военно-бытовых композиций, носящих достаточно ясно выраженный антимилитаристский характер.



Иван Ангелов. Жницы. Ок. 1894 г. София, Национальная художественная галлерея.

илл. 363 а

Иван Ангелов (1864—1924) при изображении трудовой жизни почти всегда лиричен, поэтичен. Его любимая тема — жатва; в некоторых картинах, например «Жатва в Чепинском» (1905), «Жницы» (ок. 1894) (обе — София, Национальная художественная галлерея), звучат и эпические нотки. И все же отношение Ангелова к человеку не всегда достаточно глубоко. Только в одной из своих работ —«Буря в сердце и на небе» (ок. 1905; не сохранилась) — он сумел поистине подняться до социально-драматической силы, создать выразительный образ болгарского крестьянина, стоящего перед побитой градом полосой, исполненного скорбного гнева и муки. Важную роль в его картинах играет пейзаж, неразрывно связанный с крестьянами-тружениками.

В 90-е гг. уже сложившимся художником прибыл в Болгарию чех Ярослав Вешин (1860—1915), именно в Болгарии он вырос как художник-реалист, здесь он создал свои самые замечательные произведения, посвященные жизни болгарского крестьянства. В большей части этих произведений он разрабатывает трудовые темы, в которых сельский труд раскрыт как невыносимо тяжкий,— «Пахарь» (1899; местонахождение неизвестно), «Земля» (1910; Прага, частное собрание) и др. Сильного, мужественного, типично сельского жителя Вешин изобразил в серии охотничьих картин. Суровыми красками сумел обрисовать художник тяжелую участь болгарского крестьянства. Так, он раскрывает одну из сторон социального ограбления болгарского крестьянства в картинах «Конный базар в Софии» (1899), «Перед базаром» (1899; местонахождение неизвестно).



Ярослав Вешин. Гайдуки. 1899 г. София, Национальная художественная галлерея.

илл. 363 б

В своих сельских, бытовых и охотничьих картинах Вешин проявил себя как вдохновенный певец болгарской природы, хотя он и не писал чистых пейзажей. Пейзаж играет существенную роль в картине «Гайдуки» (другое название — «Контрабандисты», 1899; София, Национальная художественная галлерея), где образы отважных людей, пробирающихся по горным тропам, составляют единое целое с суровой величавой природой.

Вешин был первым болгарским баталистом, автором многих военных картин («Самарское знамя», 1911, «Кавалерийский бивак», 1912; обе — в Софии, в Музее русско-болгарской воинской дружбы), отличающихся глубоко гуманистическим содержанием. Особое место в искусстве Вешина как военного художника и в развитии всей болгарской военно-исторической живописи занимает серия картин, посвященных Балканской войне. Такие произведения, как «Атака» (1913; там же), «Отступление турок при Люле-Бургас» (1913; София, Национальная художественная галлерея), «Обоз у реки Еркене» (София, Музей русско-болгарской воинской дружбы), раскрывают глубокий смысл войны, ее страшную разрушительную силу и невообразимые страдания, которые она несет человечеству, В этих картинах солдаты показаны как главные герои военных событий. Вешин сумел обогатить болгарскую живопись того времени новыми колористическими и пластическими живописными решениями.

Болгарское искусство конца 19— начала 20 в. развивается, отражая с демократических позиций народную жизнь и быт. Его произведения полны любви и сочувствия к народу и особенно к болгарскому крестьянству; в этом его большое значение.

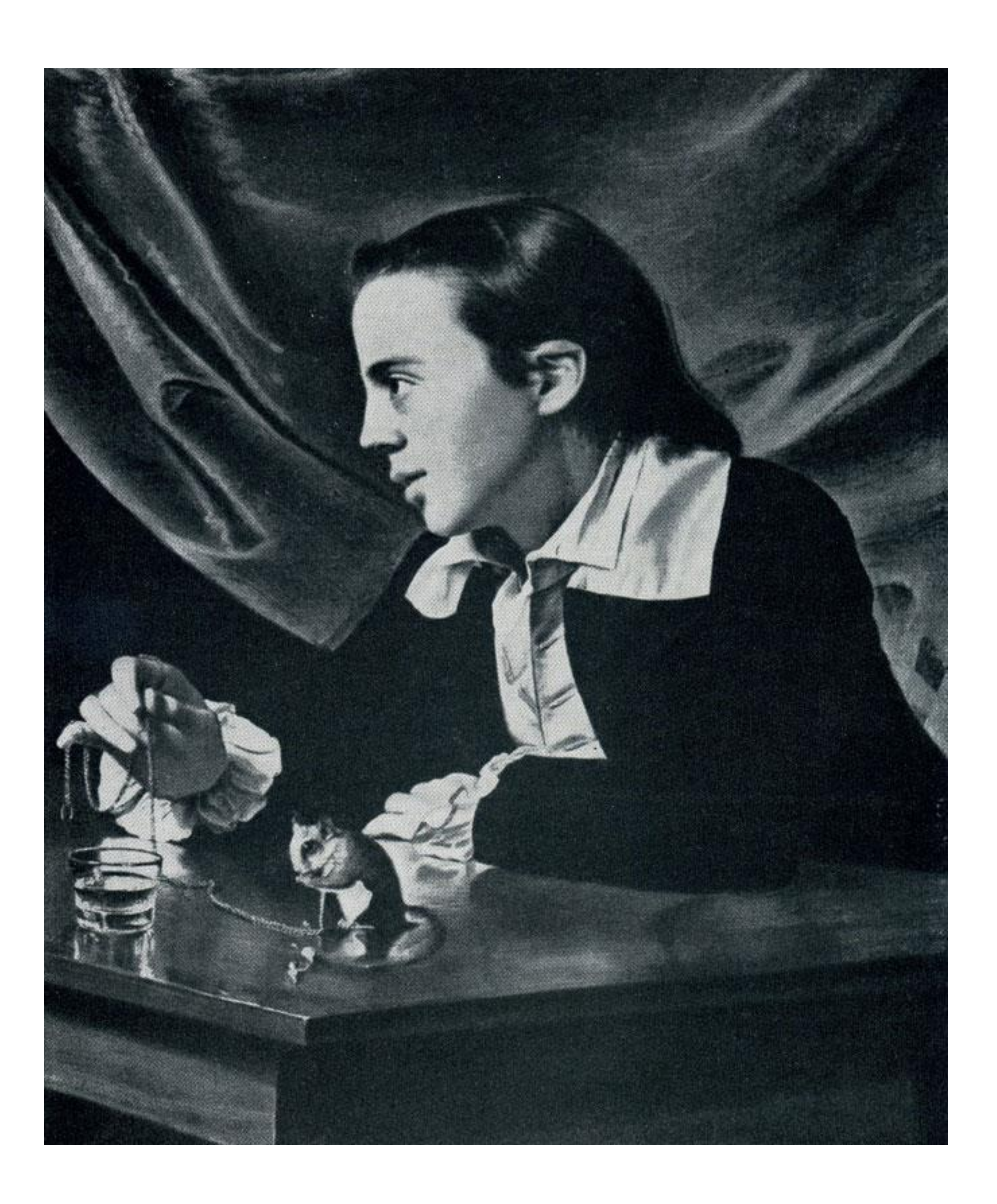
Кризис демократического реализма и связанный с ним переход художников к формализму в искусстве крестьянской Болгарии, лишь с 1870-х гг. ставшей на путь капиталистического развития, наступил значительно позже и получил меньшее распространение, чем в большинстве европейских стран. Традиции реализма 19 в. держались до 1920-х гг. и были подхвачены некоторыми мастерами поколения 1920— 1930-х гг., донесшими эти традиции вплоть до эпохи победы социализма в Болгарии.

Искусство Соединенных Штатов Америки

А. Чегодаев

Вспыхнувшая в 1775 г. война за независимость, предшествуемая рядом волнений и мятежей, провела резкую грань между прошлым и будущим и породила первый высокий расцвет литературы и искусства в Соединенных Штатах Америки, отвечавший рождению новой нации. Война за независимость объединила самые разные слои американского народа в общей ненависти к английским угнетателям, она вызвала волну глубокого сочувствия во всех странах Европы, и нет ничего неожиданного в том. что родившееся из глубин народного патриотического подъема новое искусство заговорило языком, полным яркого и естественного своеобразия. Этот первый расцвет искусства новой страны — возникших 4 июля 1776 г. Соединенных Штатов Америки — был поддержан также и оборонительной американо-английской войной 1812—1814 гг. и продлился примерно до начала 20-х гг.

Обострение отношений с Англией, а затем образование Американской Республики привели к расколу в рядах художников, так как далеко не все обитатели английских колоний в Америке участвовали в освободительной борьбе или сочувствовали ей. Некоторые из них, такие, как Копли и УЭСТ,— навсегда покинули Америку, и национальное своеобразие их творчества постепенно растворилось в начавшемся на рубеже 19 в. общем упадке английской портретной и исторической живописи. Однако то, что было сделано Копли и УЭСТОМ перед войной за независимость, вошло важным звеном в традицию американского искусства. Таковы трезво реалистические, мастерски исполненные портреты «Мальчик с летучей белкой» (ок. 1765; Бостон, Музей изящных искусств), «Натаниэль Херд» (1765— 1770; Кливленд, Художественный музей) Джона Синглтона Копли (1738—1815) и романтически приподнятые образы Бенджамина Уэста (1738—1820) «Смерть генерала Вульфа» (1770; Оттава, Канадская Национальная галлерея), «Полковник Гай Джонсон» (ок. 1775; Вашингтон, Национальная галлерея).



Джон Синглтон Копли. Мальчик с летучей белкой (Генри Пелэм). Ок. 1765 г. Бостон, Музей изящных искусств.

илл. 364

Большая часть американских художников, воодушевленная патриотическим подъемом своих соотечественников, обрела новые силы и вдохновение для создания больших художественных национальных ценностей. Среди них — «художник американской революции» Чарлз Уилсон Пиль (1741—1827) и Мэзер Браун (1761— 1831). Первый — выдающийся деятель просвещения, автор ряда несколько суховатых реалистических портретов («Вашингтон и Лафайет при Йорктауне», 1784, Аннаполис (Мэриленд), палата представителей; «Сыновья художника на лестнице», 1795, Филадельфия, Художественный музей и др.), по инициативе которого была основана в 1805 г. Пенсильванская Академия художеств. Второй — разрабатывал приемы острой психологической характеристики в портретах Томаса Джефферсона или полковника Мак-Кольри (США, частное собрание).



Чарлз Уилсон Пиль. Сыновья художника на лестнице. 1795 г.
Филадельфия, Художественный музей.

илл. 365

Героической романтикой войны за независимость проникнуто творчество Джона Трамбалла (1756—1843), создавшего целую галлерею портретов современников в своих изящных миниатюрах («Сенатор Изард», 1793; Нью-Хэвен, Художественная галлерея Иельского университета, и др.) и особенно в исторических картинах, посвященных событиям освободительной борьбы. Эта серия небольших и тщательно законченных многофигурных картин, написанная Трамбаллом по свежим следам важнейших эпизодов, отмечавших собой рождение Американской Республики, включила и патетическое «Сражение при Банкерс-Хилле» (1786), и полные гордого сознания победы картины «Сдача генерала Бургойна при Саратоге», и «Пленение гессенских солдат при Трентоне» (1786—1790), и торжественное «Провозглашение Декларации Независимости» (1786—1794; все — Нью-Хэвен, Художественная галлерея Иельского университета), где изображены руководители освободительной войны и нового государства. Несмотря на традиционную условность композиционных приемов академической живописи, приподнято-театральные жесты героев, в этих картинах есть настоящая искренность и жизнь.

Большинство лучших мастеров эпохи первого расцвета американской живописи были прежде всего портретистами, хотя почти все они пробовали свои силы в других жанрах. В тяготении к портрету отразилось то повышенное внимание к человеческой личности, к судьбам и душевному миру новых людей, которое всегда присуще большим переломным эпохам в истории народа. Именно тогда сложилось и оформилось национальное самосознание новой республики; в этом процессе участвовали самые разные слои американского общества — от наиболее умеренных до самых радикальных и демократических. Столкновение и борьба различных точек зрения на человека, так же как на задачи и цели искусства, отразились в пестром многообразии американского портрета конца 18—начала 19 в.

Самым выдающимся среди портретистов был Гилберт Стюарт (1755—1828), вернувшийся после обучения в Англии на

родину. Портретное мастерство его было очень высоким; один из самых значительных портретов Стюарта — «Конькобежец» (1782; Вашингтон, Национальная галлерея) — долгое время приписывался величайшему из портретистов Англии — Гейнсборо. Действительно, в этом портрете в рост, изображающем Уильяма Гранта из Конгльтона, легко и изящно скользящего на коньках по льду, есть и подлинная поэтическая сила и глубокая правдивость, столь свойственные портретам Гейнсборо. Однако Стюарт обычно суше, трезвее и материальное в своей плотной, весомой живописи. Очень характерен для Стюарта писанный с натуры портрет Джорджа Вашингтона (1795; Вашингтон, Национальная галлерея). Он дает трезвый, даже прозаический образ выдающегося исторического деятеля, наделенного весьма ощутимыми человеческими недостатками. Этот грубоватый краснолицый человек уже немолодых лет с уверенным и властным, но недружелюбным взглядом, по всей вероятности, чрезвычайно похож на свой оригинал. Стюарт трижды писал первого президента Соединенных Штатов с натуры, и на основе этих портретов создал ряд вариаций, все более уводивших в сферу величественного обобщения, идеализации.

В работах Стюарта можно постоянно отмечать колебание между романтической приподнятостью, вполне отвечавшей настроениям эпохи и побуждавшей его искать эффектные позы и придавать своим моделям возвышенно благородный облик (например, в портрете генерала Нокса; Бостон, Музей изящных искусств), и строгой неприкрашенной, даже иногда суховатой реалистической достоверностью, следующей традициям портретистов конца предшествующего, так называемого «колониального» периода.



Гилберт Стюарт. Портрет м-с Перес Мортон. Ок. 1802 г. Вустер (США, Массачусетс), Музей.

илл. 366

Словно в противовес трезвой точности женского портрета Вашингтонской галлереи («М-с Иетс», 1793) или портрета Е. И. Дашковой, жены русского посланника в США (ок. 1815; Эрмитаж), Стюарт создает легкий, нежный образ в свободно написанном портрете м-с Перес Мортон (ок. 1802; Вустер, США, Массачусетс, Музей), напоминающем самые виртуозные эскизы Гейнсборо.

Противоречивые столкновения различных художественных мировоззрений особенно ясно выступали в тех случаях, когда разные художники писали портреты одних и тех же широко известных деятелей эпохи войны за независимость. Без всякой предвзятой восторженности и почтительности подходил к моделям Джозеф Райт (1756—1793). В профильном портрете Вашингтона (1784—1790; Кливленд, Художественный музей) он вывел скорее храброго солдата, чем полного важного достоинства президента. Райту принадлежит лучший в американской живописи портрет великого ученого Франклина (1782; Филадельфия, Пенсильванская Академия художеств), также сделанный без прикрас, сурово и строго. Творчество Райта хорошо оттеняет ту основную тенденцию в сложении американского искусства конца 18—начала 19 в., которая одинаково уходила и от наивных репрезентативных схем парадного портрета «колониальных» времен и от внешней романтической идеализации, подменявшей правду иллюзиями.



Томас Салли. Рваная шляпа. 1820 г. Бостон, Музей изящных искусств.

илл. 368

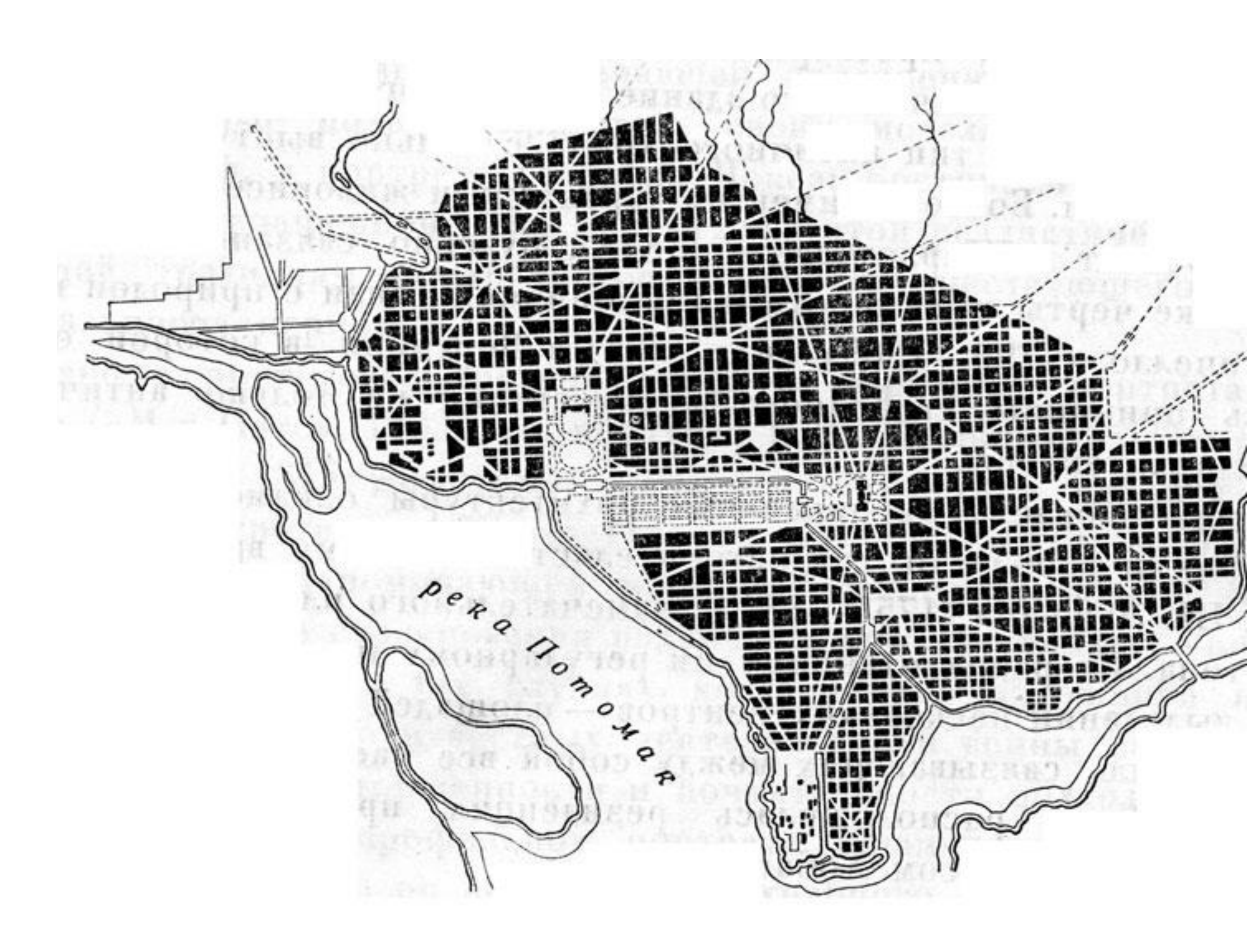
Среди художников-реалистов наиболее значительным был Томас Салли (1783— 1872), создавший лучшие свои работы в молодости, до 1820 г. В его парных портретах капитана Чемберлена и его жены Каролины (1810) привлекает и живописная свобода легкого изящного исполнения и мягкая интимная сердечность характеристики. Лучшим из портретов Салли является портрет первого подлинно демократического президента Соединенных Штатов — архитектора и философа-просветителя Томаса Джефферсона (Американское философское общество), выполненный в динамической манере, с большой живописной силой и обобщенностью. Живым обаянием пронизан его портрет мальчика («Рваная шляпа», 1820; Бостон, Музей изящных искусств), написанный в светлой серо-розово-желтой гамме, удивительным образом перекликающийся с портретом сына В. Тропинина. Ранние работы Салли не только завершают процесс первого этапа формирования независимого от Англии искусства США, но и предвещают многие важные черты будущего, второго расцвета американской живописи 60—90-х гг.



Томас Джефферсон. Усадьба Монтичелло близ Шарлоттсвиля. 1796— 1809 гг.

илл. 367

Чтобы оценить важность и значение первого расцвета искусства США, нужно отметить, что после войны за независимость происходил высокий подъем в архитектуре. Именно в это время сложился американский вариант классицизма, нашедший широкое распространение по всей территории востока США и определивший характер общественных зданий и больших частных усадеб этого времени. Крупнейшим его представителем был Томас Джефферсон (1743—1826), сумевший в лучших своих сооружениях по-своему претворить классическое наследие. Гармония пропорций и величественность отличают его здание виргинского Капитолия в Ричмонде (1785—1796), напоминающее тип античного храма с сильно выступающим вперед шесгиколонным портиком. Более интимен по характеру и живописен по планировке виргинский университет в Шарлоттсвиле (1818), чудесно связанный с окружающим парком. Эти же черты интимности и гармоничной связи с природой присущи и усадьбе Монтичелло (1796—1809) в Виргинии, в которой особенно ясно проявились принципы свободного истолкования не только античной, но и палладианской архитектуры.



Пьер Шарль Ланфан. План города Вашингтона. 1790 г.

рис. на стр. 398

Период первого расцвета американский архитектуры ознаменован большими и смелыми исканиями в области градостроительства. К этому времени относится деятельность П. Ш. Ланфана (1754—1825), замечательного планировщика столицы США — Вашингтона. По разработанному им регулярному плану, основанному на выделении нескольких центров — площадей и радиально исходящих из них больших авеню, связывающих между собой все части города, и был построен Вашингтон. Здесь расположилась резиденция

президента — Белый дом, сооруженный в 1792 г. Джемсом Хобаном.

Классицизм наложил свою печать на облик многих старинных городов США; в упрощенном виде его суховатые, подчеркнуто геометрически упорядоченные формы широко распространились по провинции, дожив там до середины 19 в.

По сравнению с архитектурой гораздо медленнее складывалась скульптура Америки. Правда, один из ее важнейших первоисточников был чрезвычайно значительным. Война США за независимость привлекла симпатии многих замечательных людей Европы, в том числе и знаменитого французского скульптора Гудона, который отправился в далекое плавание за океан, чтобы выполнить в США монументальную мраморную статую Вашингтона (1785—1792; Ричмонд, Виргиния). Этой своей работой Гудон оказал бесспорное и глубокое влияние на судьбы американской скульптуры. Но ближайшие достойные преемники Гудона появились в США лишь во второй половине 19 в.

В течение 1820—1850-х гг. ослабевает связь американского искусства с прогрессивной линией европейской художественной культуры. В развитии художественных вкусов определяющую роль начинает играть ограниченная в своих эстетических воззрениях быстро разбогатевшая буржуазия штатов Среднего Запада. Вместе с тем резкие социальные и идейные контрасты этого времени нашли свое выражение и в зарождении некоторых новых тенденций и исканий, получивших свое развитие уже во второй половине 19 в.

В архитектуре на смену классицизму пришли эклектические течения, поверхностно подражавшие всевозможным стилям, от готики до Древней Греции. Появилась склонность к грандиозным и показным эффектам — производится перестройка Капитолия (здания Конгресса в Вашингтоне, увенчиваемого колоссальным куполом (авторы Б. X. Латроб, С. Бульфинч и другие). Новая, утверждающая себя нация старалась противопоставить свое могущество и величие старому величию Европы. Но трудно было придать величие

этой далеко не героической эпохе истории США, отмеченной захватом земель на Западе, варварским истреблением индейцев, всевозможными мошенническими спекуляциями. Мало правдивости придавали этому внешнему и ложному «расцвету» буржуазной Америки и те создания салонно-академической живописи и скульптуры, которые стали задавать тон в искусстве этого периода.

Есть что-то удивительно развязное и банальное в пышных, бравурных портретах, которые в 20-х гг. начали писать Д. Нигл или С. Морзе (вскоре сменивший, однако, свою эффектную, исполненную ложного пафоса живопись на занятие техническим изобретательством, в котором он всемирно и прославился).

Но если в портрете 20—40-х гг. все сколь-нибудь живое было лишь отзвуком прошлого, то в пейзаже появились вещи, ранее невиданные в искусстве Соединенных Штатов, хотя именно в пейзаже разноречивость исканий проявилась еще заметнее; в нем сразу же обнаружились две противоположные тенденции, иногда переплетавшиеся самым причудливым образом в творчестве одних и тех же художников. Основное место занял идеализированный и условный пейзаж, часто окрашенный мистическим настроением. Рядом с ним складывалось реалистическое течение, непосредственно изображавшее природу Соединенных Штатов в ее национальном своеобразии и в большей или меньшей степени пронизанное живым лирическим чувством. Первое из этих направлений, необычайно изобильное по количеству мастеров и произведений, пользовалось шумной славой и успехом не только в годы своего сложения, но в еще большей степени в третьей четверти века, когда оно выродилось, по существу, в чисто салонную живопись. Второе направление росло медленно и утвердилось лишь к 50-м гг.

В идеальном, эффектно романтизированном пейзаже ведущее место заняла «школа реки Гудзон»—направление, поглотившее почти все другие художественные явления такого же порядка. Свое название эта группа художников, не

объединенная в какие-либо организационные формы, получила по излюбленному кругу тем и мотивов, первоначально ограниченному живописными местами Новой Англии и штатов Нью-Йорк и Пенсильвания, и прежде всего — долины реки Гудзон. Основателем «школы реки Гудзон» был Томас Коуль (1801—1848), совмещавший необузданное отвлеченно-романтическое воображение с педантичным натуралистическим копированием. Он первым стал систематически писать пейзажи на реке Гудзон, и ему в одинаковой мере можно приписать честь открытия красоты реальной природы Америки и вместе с тем сомнительную заслугу первого предвзятого искажения этой реальной природы, преображенной в условно-театральном, а иногда и откровенно мистико-символическом духе («Утро на реке Гудзон»; Бостон, Музей изящных искусств, и др.).

Наряду с пейзажистами «школы реки Гудзон» работали мастера, придерживавшиеся реалистических принципов,— М. Д. Хид, Ф. Х. Лейн. Обычные для Хида горизонтально вытянутые прибрежные пейзажи с далеким кругозором отличаются поразительной вещественностью, почти иллюзорностью предметов переднего плана и пространства. В наиболее сильных из них, как, например: «Приближающаяся буря. Взморье близ Ньюпорта» (ок. 1860; Бостон, Музей изящных искусств), есть суровая романтическая напряженность и монолитная целостность композиции и темно-серого колорита. Обучение Лейнау литографа в Бостоне помогло ему овладеть богатством оттенков света, переходящего от черного к белому, и в его живописи сохранилась чистота и четкость цветовых и пространственных отношений, свойственных графике. От окутанных золотистым воздухом ранних пейзажей («Залив в Мэне», 1830-е гг.) он пришел в 40—50-е гг. к таким же почти иллюзионистическим, точным и вместе с тем полным ясной простоты пейзажам, какие в то же время писал Хид. Таковы его «Вид на Глостерскую бухту со стороны Долливерс Нек» или «Корабли во льду у острова Тен Паунд» (все — Бостон, Музей изящных искусств).

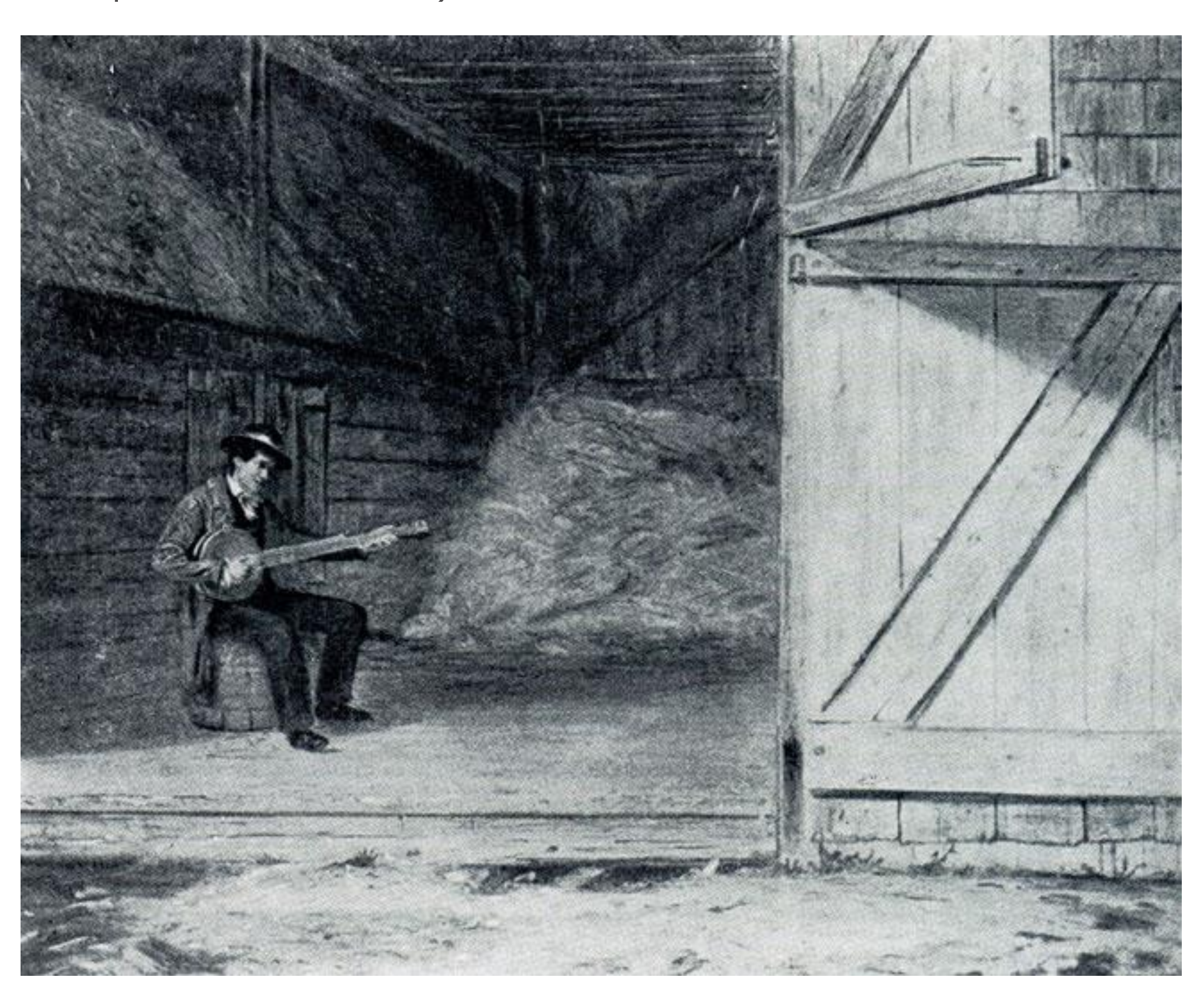
Наряду с пейзажем в этот период получил развитие и натюрморт, среди мастеров которого выделяется Рафаэль Пиль (1774—1825), которому принадлежит своеобразная по «материализации» видения картина «После купания» (1823; Канзас-Сити, Галлерея искусств Нельсона). По существу, это не более чем этюд висящей на веревке простыни, почти совсем закрывающей фигуру купальщицы. Этот странный «натюрморт» отличается точностью наблюдения, столь ценившейся в семье Пиля.

С развитием интереса к реальной жизни и природе связана замечательная деятельность художника-анималиста Джона Одюбона (1785—1851). Для своей книги «Птицы Америки» он сделал множество картин маслом и акварелью, изображающих диких птиц разных областей Соединенных Штатов, для изучения которых он изъездил всю страну. Его работы несут в себе не только точность и остроту научного наблюдения, но и причудливое изящество композиции, построенной на обобщенном и выразительном силуэте.

К 30—50-м гг. относится зарождение бытового жанра, непосредственно связанного с развивающимся демократическим движением. Художники-жанристы обращались по преимуществу к обыденному существованию обитателей штатов, расположенных в бассейне рек Миссисипи, Огайо, Миссури. Они описывали то, что видели, не вдаваясь в анализ и оценку, но от пассивной созерцательности их оберегало сочувствие к изображаемым людям; они охотно, и притом с симпатией, изображали негров. В обстановке подъема и широкого развития антирабовладельческого движения это приобрело ясно выраженный общественный и политический характер.

Простосердечной достоверностью наблюдения отличаются лучшие работы У. С. Маунта (1807—1868), проведшего всю жизнь в родном Сетокеге на Лонг-Айленде. Темы его — грубоватые и незатейливые сценки провинциальной, главным образом деревенской жизни. В красивой по серебристо-серому колориту картине «Ловля угрей в Сетокете» (1845;

Куперстаун, Историческая ассоциация) словно разлита сонная атмосфера спокойного летнего дня, когда ничего не происходит ни на земле, ни на воде, что нарушило бы этот тягучий покой. Но в размеренных, привычных движениях негритянки, ловящей рыбу, и мальчике на веслах есть почти иллюзионистическая достоверность, выражение важности изображаемого жизненного явления, есть нечто напоминающее произведения учеников А. Г. Венецианова, особенно Г. Сороки. Не менее привлекательны своей ясной простотой его картины «Игрок на банджо» (ок. 1855; Детройт, Институт искусств), «Покупка лошади» (1835; Нью-Йоркское историческое общество).



Уильям Сидней Маунт. Игрок на банджо. Ок. 1855 г. Детройт, Институт изящных искусств.

илл. 369а

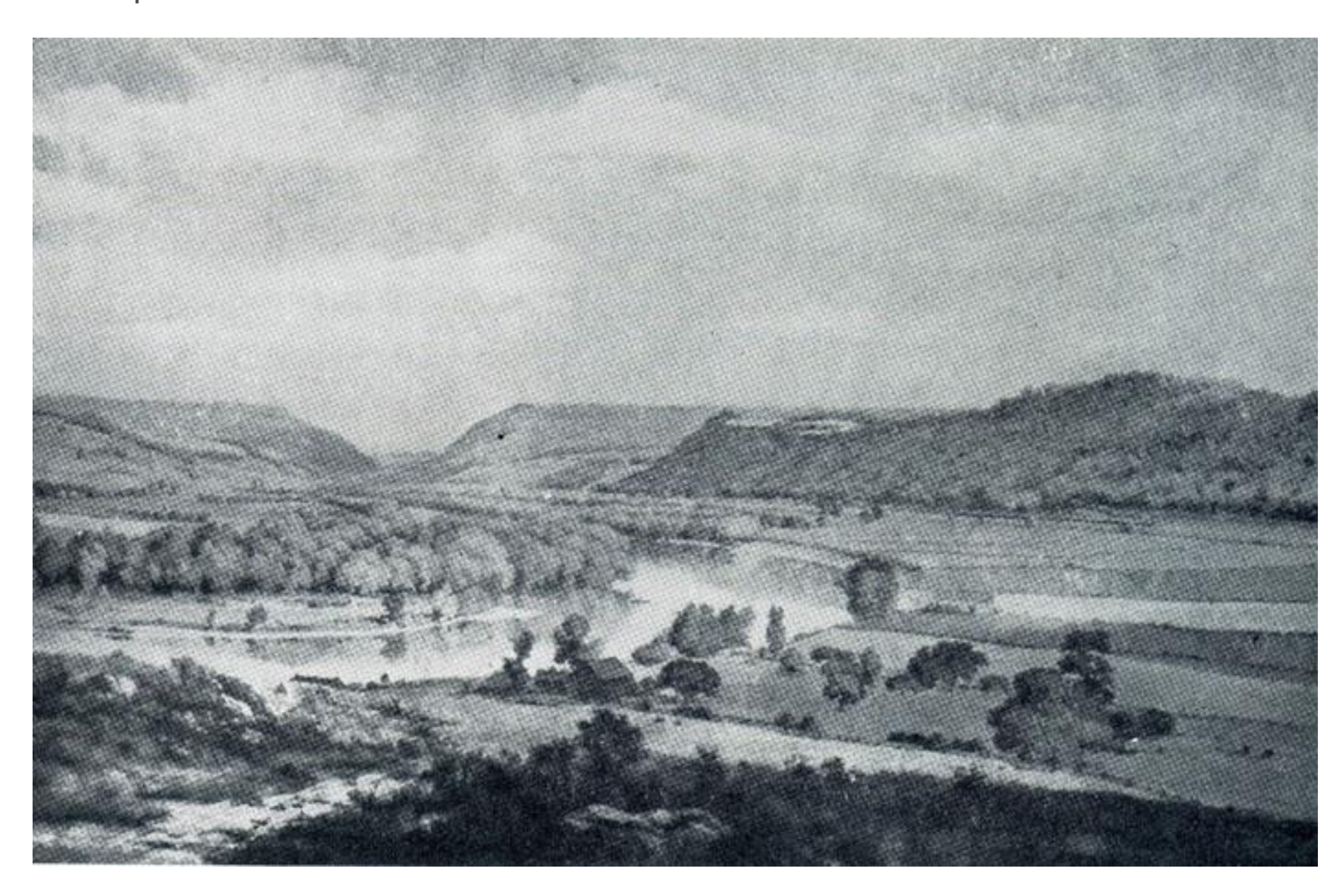
Жизнь Среднего Запада — выборы в маленьких городках, состязания по стрельбе, беседы плотовщиков у ночного костра — нашла отображение в картинах Дж. К. Бин-гема (1811—1879). Подчас он придавал своим нехитрым сценам монументальный, Эпический строй, романтически окрашивающий будничную прозу,— «Охотники, спускающиеся по Миссури» (ок. 1845; Нью-Йорк, Метрополитен-музей) и др.

Война северных штатов против рабовладельцев Юга (1861—1865) и последовавшая за ней реконструкция Юга, и прежде всего вступивший в действие закон об освобождении негров, нанесли тяжелый удар силам политической и идейной реакции. Они содействовали бурному развитию прогрессивных демократических идей и вызвали новое пробуждение лучших творческих сил американского народа. И хотя судорожно сопротивлявшиеся реакционные элементы не были до конца разбиты и при первой возможности восстановили все, что могли, из своих потерянных позиций, все же им пришлось в последующие десятилетия иметь дело с постоянно разрастающимся прогрессивным движением. Если живопись, скульптура и графика в Соединенных Штатах тех лег и не имели столь же безусловно великих художников, какими в тогдашней литературе США были Уолт Уитмен или Марк Твен, тем не менее именно большим мастерам передового реалистического искусства второй половины 19 в. принадлежит лучшее, что было создано в области изобразительного искусства американским народом за три с половиной столетия его истории.

Развитие американского искусства от 60-х до 90-х гг. приводило к тому, что все сколь-нибудь серьезные и значительные художники рано или поздно вступали в конфликт с господствовавшей буржуазной культурой. Это столкновение приобретало различные формы. Одной из форм протеста против нивелирующей и подавляющей банальности

официального буржуазного искусства было замыкание в индивидуалистический и субъективный мир личных переживаний.

Наиболее известным и признанным из этих художников новоромантического течения был Джордж Иннес (1825—1894)—может быть, потому, что этот одаренный пейзажист нередко увлекался соблазнами чисто «салонной» красивости. Сухая выписанность деталей, характерная для «школы реки Гудзон», сменилась у него к 60-м гг. своего рода классической обобщенностью и монументальностью («Долина Делавара», 1859; Монклэр, Музей). Позже Иннес перешел к более простым и интимным формам видения природы. Но и здесь у него реалистическая наблюдательность постоянно перемежалась с повышенно романтическим и субъективным ее «исправлением».



Джордж Инне с. Долина Делавара. 1859 г. Монклэр, Музей.

илл. 369 б

Из всех художников, склонявшихся к романтическому замыслу, самым своеобразным и сильным и вместе с тем наиболее далеким от реализма был А. П. Райдер (1847—1917). Поэтический мир Райдера — страшный, тревожный, пугающий, где реальность переплавляется в образный строй обостренных форм полубредовой фантастики. Аналогии его можно найти в стихах и новеллах Эдгара По или рассказах Амброза Бирса. Райдер провел детство у моря, в Нью-Бэдфорде в штате Массачусетс, и впечатления, возбужденные морской стихией, на всю жизнь легли в его память, хотя он с двадцатилетнего возраста поселился в Нью-Йорке и был типичным горожанином. В его маленьких картинах, обработанных с необычайной тщательностью— до почти эмалевой сплавленности мазков,— встает мир грандиозных видений: бушующие волны ночного моря, залитые лунным сиянием призрачные чащи с очертаниями неведомых храмов, стремительно несущиеся облака, гонимые бурей; на фоне этой мрачной дисгармоничной борьбы стихий, проникнутой глубокой тоской, Райдер изображает едва различимые фигуры или, скорее, тени людей, затерянные среди бесприютного простора («Труженики моря», Андовер, Массачусетс, Аддисоновская галлерея американского искусства; «Пророк Иона», Вашингтон, Национальная галлерея). Безысходная обреченность, глубокое одиночество, проникнутая отчаянием болезненная причудливость воображения — все это создает творческий образ художника, резко враждебного грубому прозаизму современной ему буржуазной культуры. Но избранный им художественный путь был абсолютно безнадежным и бесперспективным.



Альберт Пинкгем Райдер. Пророк Иона. Ок. 1890-х гг. Вашингтон, Национальная галлерея.

илл. 375

Путем действительно прогрессивным шло реалистическое искусство, одинаково чуждое и фальши официального «салонного» искусства и уводящим от жизни иллюзиям визионеров-романтиков. Чтобы идти по этому пути, нужно

было глубоко верить в жизнь и в силу прогрессивных гуманистических идей.

Реалистические мастера второй половины 19 в. были людьми различных философских и политических убеждений, но их объединяли общая борьба против идейной реакции и косности, сознательный или невольный протест против сложившейся неприглядной обстановки в духовной жизни США того времени. Этот протест иногда выражался в том, что художники, обладавшие нередко большим дарованием, навсегда покидали Америку, ища в других странах более благоприятные условия для творческого роста. Так поступили Уистлер, Сарджент, Мэри Кэссет. В таком разрыве с родиной заключалась, конечно, большая опасность утраты национального лица, и именно так происходило в тех случаях, когда художники не имели достаточно большого таланта и убежденности. Да и для больших художников этот разрыв не проходил даром.

Другая, более трудная и в то же время более плодотворная форма протеста против мещанской цивилизации и ее уродливых порождений заключалась в самозабвенной работе над развитием реалистических принципов у себя дома, в Америке, и именно в таких случаях получались наиболее полноценные результаты. Так поступили Хомер и Икинс, в творчестве которых нашли выражение самобытные творческие устремления американского народа.

Наиболее значительным и глубоким мастером американского реализма 19 в. был Уинслоу Хомер (1836—1910). С его появлением искусство США вторично — со времен Г. Стюарта — приобрело значение большой национальной школы, достойной занять место в ряду лучших национальных художественных школ своего времени. Следует, впрочем, заметить, что о нем почти ничего не знали в Европе даже в конце его долгой жизни, а в самой Америке его в те времена ценили по достоинству лишь немногие друзья или люди передовых и независимых взглядов. Правда, и он никогда не

скрывал своего резко отрицательного отношения к господствующим буржуазным порядкам и вкусам.

Хомер родился в Бостоне; он был, по существу, самоучкой и не получил систематического художественного образования, если не считать того, что он усвоил в юношеском возрасте ремесло литографа и в 1859—1861 гг. посещал вечернюю школу при Национальной Академии художеств в Нью-Йорке. С 1857 г. он начал делать рисунки на бытовые темы для еженедельных журналов. Гражданскую войну 1861—1865 гг. он провел в качестве военного художника, посылая в «Харперс уикли» рисунки со сценами сражений и лагерной жизни. В 1865 г. Хомер был избран членом Национальной Академии художеств. Широкую известность создала ему картина «Пленные с фронта» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей), написанная в 1866 г., уже по окончании гражданской войны. Хомер сумел верно отразить настроения народа, прекрасно передав и гордое чувство победы в красивой и благородной фигуре молодого офицера армии северян, и снисходительную, хотя и немного презрительную жалость к тому разношерстному сброду, из которого вербовалась армия мятежников — южан. Своим крепким уверенным реализмом эта картина резко разрывала с сентиментальной и нарядной условностью тогдашней американской живописи. Она перерастала границы бытового жанра, превратившись в историческую картину, ясно говорившую о значении только что происходивших больших исторических событий в жизни американского народа. Со времен Дж. Трамбалла с его сценами войны за независимость в американском искусстве не было ничего подобного, но Хомер далеко превзошел Трамбалла жизненной правдивостью изображенного им военного эпизода.

В том же 1866 г. Хомер написал такие сцены мирной повседневной жизни, как «Игра в крокет» (Чикаго, Институт искусств) и «Утренний колокол» (США, собрание Ст. Кларка), закрепившие за ним первое и, пожалуй, исключительное место в современной ему американской живописи. В этих картинах

он выступил как последовательно национальный художник, увлеченный поэзией реальной обыденной жизни.

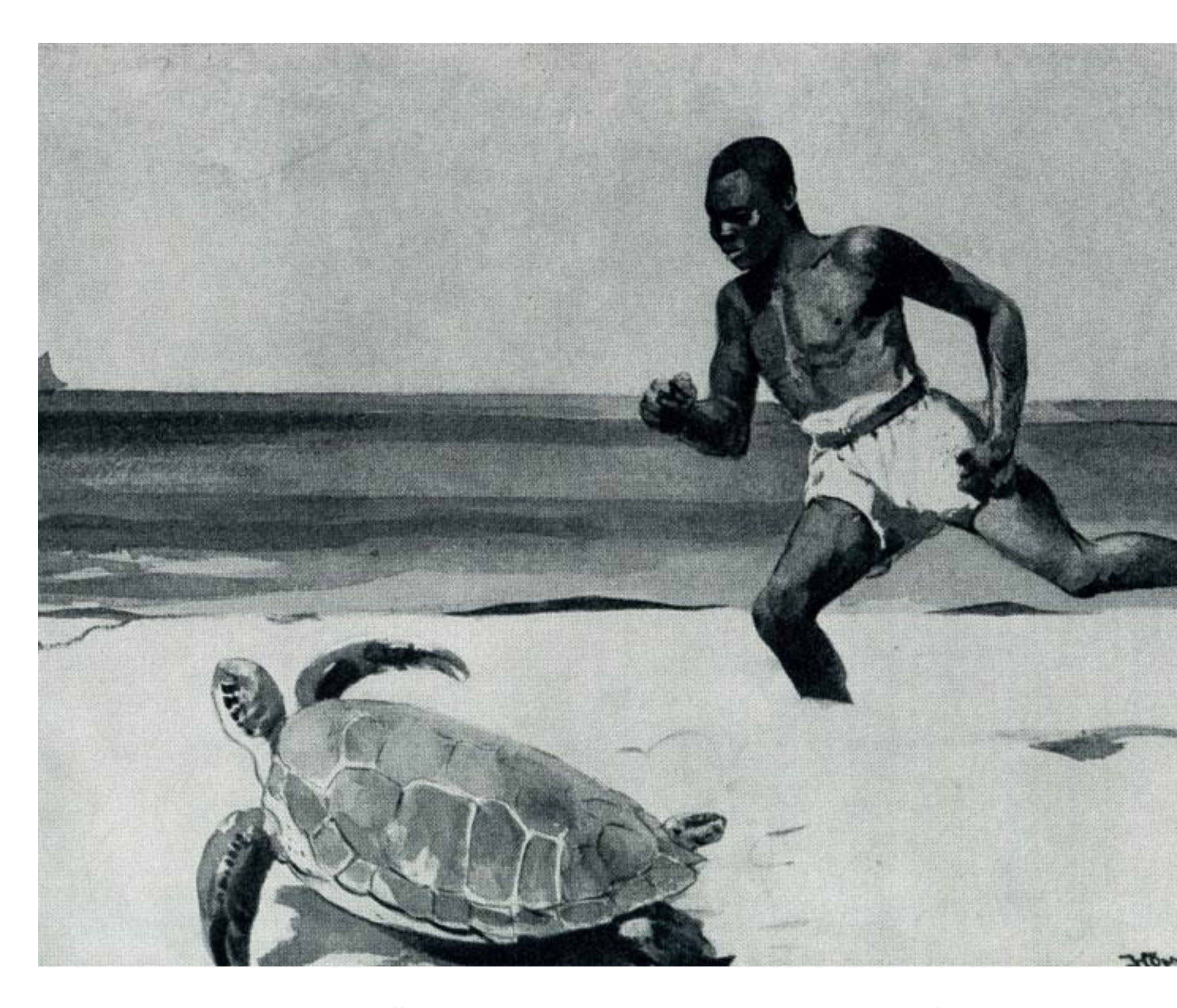
Поездка во Францию дала возможность Хомеру увидеть живопись Милле, Курбе и Эдуарда Мане. В то же время она лишь укрепила национальное своеобразие его реализма, тесно связанного с демократической линией американской культуры 19 в. Пример французских художников помог Хомеру утвердиться в своем тяготении к этической значительности художественных образов и к большим обобщенным формам реалистического видения, переданным с помощью точного, уверенного рисунка и светлого, с течением времени все более холодного и пленэрного колорита.

На начало 1870-х гг. приходится ряд лучших «деревенских» картин Хомера, отмеченных простотой и ясной собранностью композиционного строя: «Сельская школа» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей), «Обеденный час» (Детройт, Институт искусств). Всю свою жизнь художник отыскивал глубоко человечные образы, героические или лирические, в среде простых людей Америки. Подобно Марку Твену, он, пренебрегая угрозами линчевания, с величайшей симпатией изображал негров, посвятив им ряд произведений: «Сборщики хлопка» (США, собрание Дж. К. Брэди), «Карнавал» (Нью-Йорк, Метрополитен-музей), «Воскресное утро в Виргинии» (Цинциннати, Художественный музей).



Уинслоу Хомер. Буря. 1883—1893 гг. Вустер (США, Массачусетс), Музей.

илл. 370



Уинслоу Хомер. Рам Кэй. Акварель. 1898—1899 гг. Вустер (США, Массачусетс), Музей.

илл. 372

Поездка Хомера в 1885 г. на Багамские острова и его жизнь и работа среди дикой северной природы в штате Мэн и в Адирондакских горах, соприкосновение с прекрасной и суровой природой и людьми укрепило строгую простоту его мастерства. В 90-е гг. реалистическое искусство Хомера расцвело с новой силой, достигнув своей зрелости. Оно становится резче, смелее, внешне грубее, но внутренне

собраннее и строже. В искусстве 19 в. не так уж много художественных образов человеческого труда, которые были бы полны такой внутренней значительности и поэтической силы. Как и в начале своего пути, Хомер неизменно строил произведения на контрасте близко и пристально увиденных человеческих характеров на первом плане, с далеким простором природы — леса или моря («Буря»; «Рам Кэй»). Это возвеличение человека было самым глубоким и сильным убеждением Хомера, сближающим его искусство с поэзией Уитмена. Действительно, можно легко представить себе, что Хомер вдохновился уитменовской «Песней с большой дороги», когда писал своего «Лесоруба» (1891; США, частное собрание) — крепкого, стройного молодого человека, задумчиво стоящего на вершине горы, опираясь на свой длинный топор, на фоне широчайшей дали покрытых лесом пологих гор. Молчаливый диалог человека с природой в своем роде здесь не менее многозначителен, чем пламенная ораторская речь поэта.

Особенной образной силой отличаются поздние драматические композиции Хомера — «Охотник и гончая» (1892; Вашингтон, Национальная галлерея) и «Гольфстрим» (1899; Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Напряженная борьба раненого оленя, пытающегося спастись вплавь, и охотника, схватившего его за рога, лежа на дне лодки, уносимой течением, кажется еще более сосредоточенно суровой и трагической благодаря ясно и строго уравновешенной композиции, замкнутой на первом плане картины массой зелени на речном берегу. В «Гольфстриме» настоящим героем предстает одинокий негр с могучим и прекрасным сложением; безнадежно затерянный среди океана в своей потерявшей мачту парусной лодке, он ведет мужественную борьбу с водной стихией.

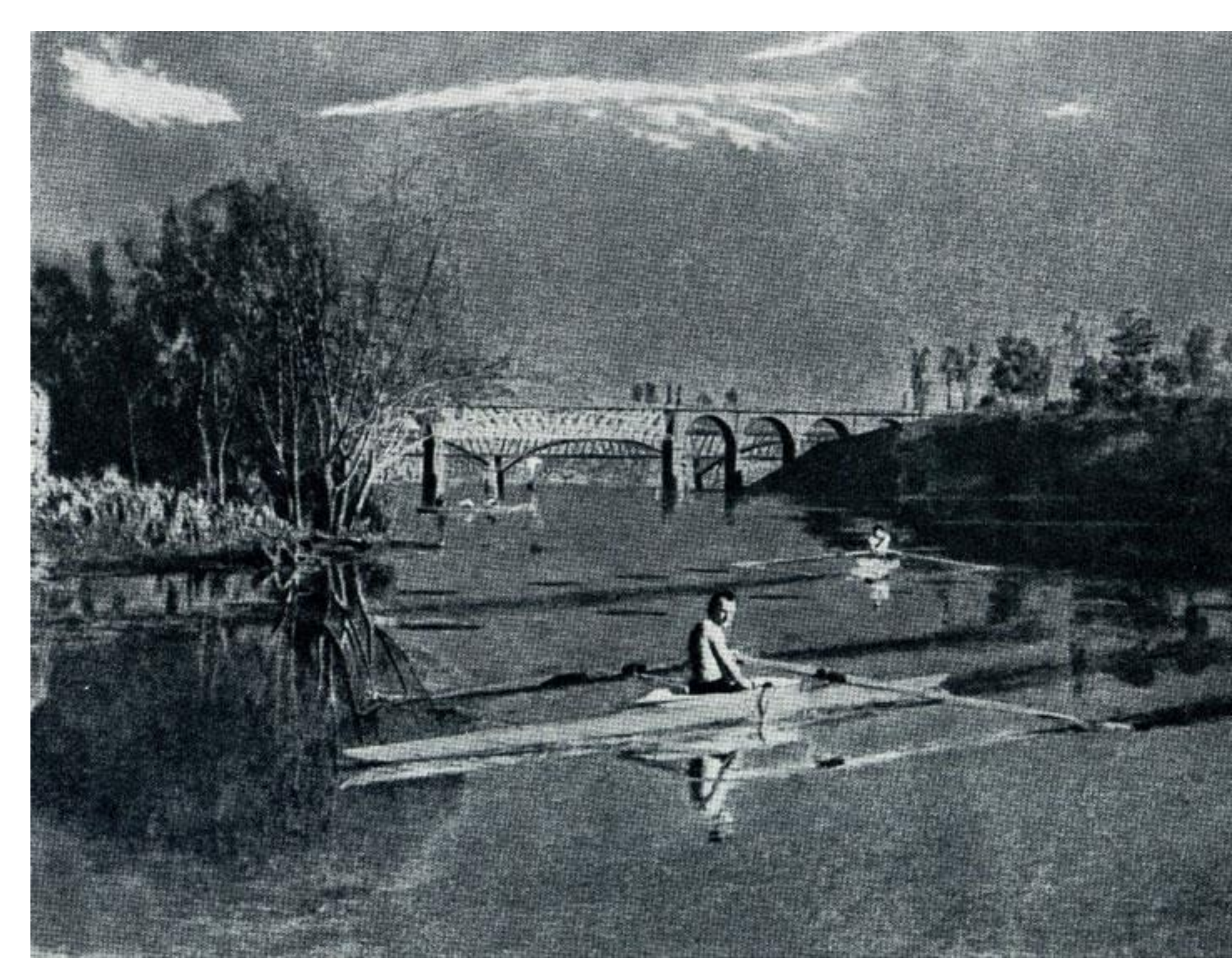


Уинслоу Хомер. Гольфстрим. 1899 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

илл. 371

В целостном и принципиальном творчестве Хомера были свои и притом сознательно очерченные границы: он противопоставлял американской городской культуре, действительно достаточно уродливой и унижающей человека, образы людей, живущих «естественной» жизнью среди природы и могущих противостоять развращенному воздействию буржуазной цивилизации. Но среди современных Хомеру художников нашелся мастер, смело взявшийся за изображение жизни тогдашнего американского города во всей ее тяжелой и на первый взгляд глубоко враждебной искусству неприглядной правде.

Именно таким художником был Томас Икинс (1844—1916), крупнейший реалистический живописец Америки. Еще в меньшей мере, чем Хомер, он пользовался вниманием современников и был оценен по-настоящему лишь в 20 в.



Томас Икинс. Макс Шмитт в лодке. 1871 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

илл. 373

Вся жизнь Икинса представляла собой непрерывную цепь столкновений с окружающей его реакционно настроенной буржуазной средой. Икинс получил художественное

образование в Пенсильванской Академии художеств в Филадельфии, а затем в Школе изящных искусств в Париже (где он учился в 1866—1869 гг.). Однако настоящий интерес к большому искусству ему привили не учителя, а старые мастера, в особенности испанцы, виденные им в Мадриде. Вернувшись в 1870 г. на родину, в Филадельфию, где он и остался навсегда, зарабатывая на жизнь преимущественно педагогической работой, Икинс проявил себя реалистом в первых же серьезных своих произведениях: «Макс Шмитт в лодке» (1871; Нью-Йорк, Метрополитен-музей), «Парусные лодки на Делаваре» (1874; Филадельфия, Художественный музей). Интенсивные сопоставления чистого цвета — синей воды, оранжево-красной листвы деревьев, белых парусов или серебристого блеска железнодорожного моста вдалеке — объединяются разлитым в этих картинах солнечным светом и воздухом. Эти жанрово-пейзажные картины Икинса проникнуты острым чувством современности. Однако художник видел перед собой более важные цели, чем те, которых он здесь достиг.

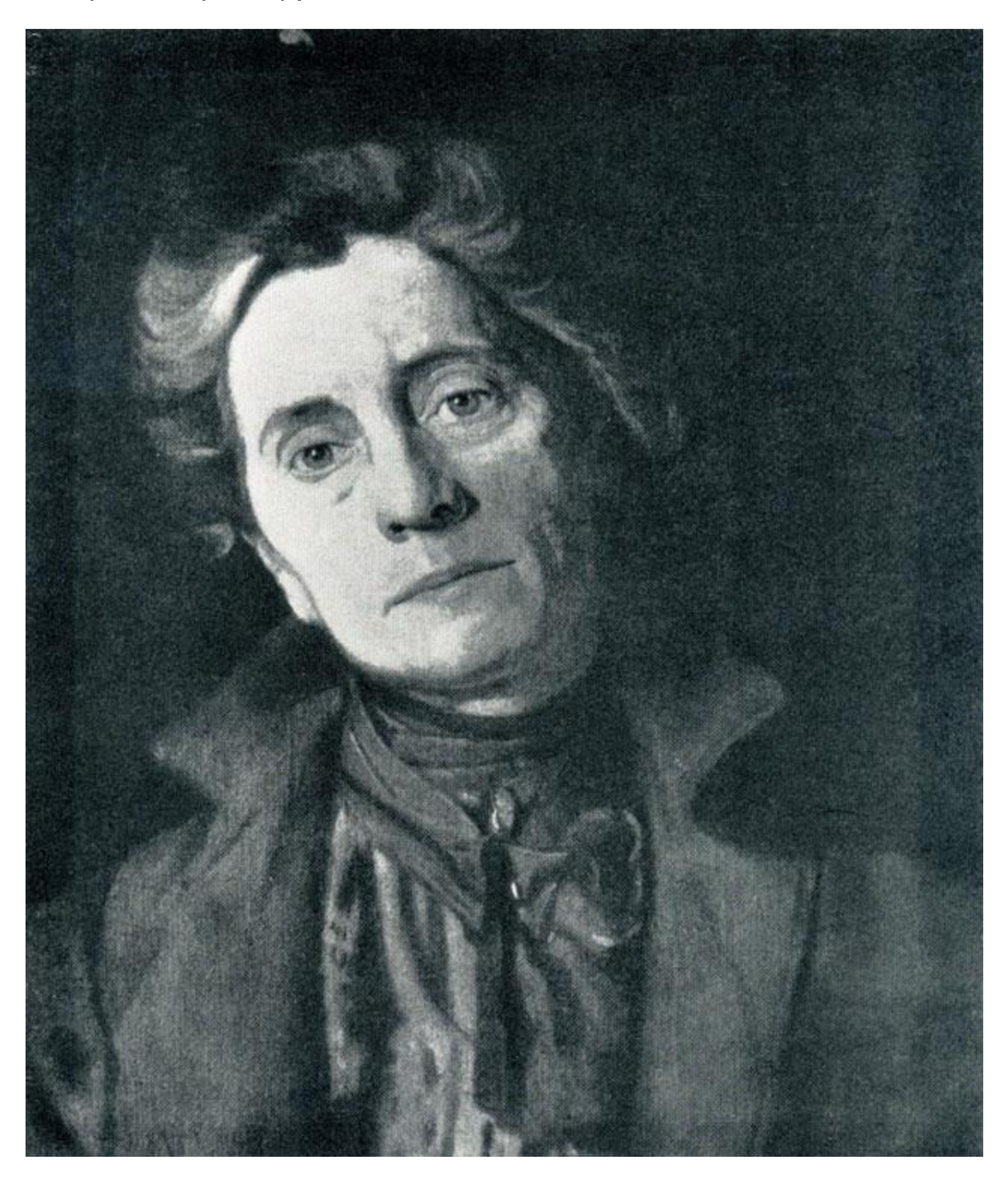
Уже с самого начала своей творческой работы Икинс обнаружил тяготение к изображению душевной жизни человека. Во всю силу проявилось его обостренно психологическое реалистическое мастерство в большом групповом портрете или, вернее, картине «Доктор Гросс в своей клинике», написанной в 1875 г. для Джефферсоновского медицинского колледжа в Филадельфии. Это большое полотно (около 2,5 м в высоту), выдержанное в целостной суровой коричнево-черной гамме, которую оттеняют лишь отдельные удары цвета в освещенных местах, поразило современников своим беспощадным реализмом. Икинс с полным знанием дела изобразил трудную операцию, которой заняты помощники доктора Гросса. Сам прославленный хирург с ярко освещенным высоким лбом в оправе пушистых волос, с ланцетом в окровавленных пальцах кажется олицетворением вдохновенной интеллектуальной силы, выраженной в его тонком серьезном лице.

Эту же тему Икинс повторил в 1889 г. в портрете доктора Эндрью (Филадельфия, Пенсильванский университет), представляющем знаменитого хирурга, который объясняет производимую операцию студентам.

Всю жизнь Икинс занимался жанровой живописью, обращаясь к различным сторонам жизни большого города, часто включая в картины такого рода портретные изображения своих современников. У него есть картины, посвященные борцам и боксерам; еще чаще его привлекал мир художников, музыкантов, артистов, давший темы таким его произведениям, как «Уильям Раш, высекающий аллегорическую фигуру реки Скулкилл» (1877; Филадельфия, Художественный музей), «Виолончелист» (1896; Филадельфия, Пенсильванская Академия художеств), «Актриса» (1903; Филадельфия, Художественный музей). Обычно такого рода картины строились им на противопоставлении тонально объединенного, полутемного интерьера с каким-либо напряженным и интенсивным, словно горящим цветом одежды первопланных фигур. Но он часто возвращался и к сценам на вольном воздухе, и его пленэрная живопись становилась с годами все тоньше и воздушное по своему тональному единству. Так написана им, например, картина «Рыбаки на Делаваре» (Филадельфия, Художественный музей). Икинс в еще большей степени, чем Хомер, определил пути будущего развития бытового жанра США в 20 в.

Но основной темой его творчества стал с 80-х гг. портрет. В веренице неприкрашенно резких, но полных глубокой привлекательности портретов Икинса Америка конца 19 в. предстает перед нами в своем наиболее интеллектуально тонком творческом облике. Икинсу позировали крупные врачи, ученые, писатели, музыканты. Среди множества его портретов, нередко написанных в рост, можно назвать ряд наиболее выдающихся своей душевной сложностью и значительностью: «Уильям Мак Доуэлл» (1891; Филадельфия, Пенсильванская Академия художеств), «Мыслитель» (1902; Нью-Йорк, Метрополитен-музей), «Мод Кук» (1895; США,

частное собрание), портрет жены (ок. 1899; Филадельфия, собрание Бреглер).



Томас Икинс. Портрет жены художника. Ок. 1899 г. Филадельфия, собрание Бреглер.

илл. 374

Из всех портретов Икинса наибольший интерес вызывает портрет Уолта Уитмена (1887; Филадельфия, Пенсильванская Академия художеств), друга художника, написанный с особой непринужденной естественностью и простотой. В патриархальном облике грузного и благодушного старика с длинными седыми волосами и всклокоченной бородой проступает неукротимая, буйная и могучая душевная сила, удаляющая всякую мысль о старости, заставляющая с особой отчетливостью почувствовать нерасторжимое единство характера этого человека и созданной им высокой поэзии. Уитмен высоко ценил искусство своего друга: «Я знал лишь одного художника, и это — Том Икинс, который мог противостоять искушению видеть то, что считалось должным, а не то, что есть». Эти слова Уитмена можно было бы поставить эпиграфом к творческой биографии Икинса.

Третьим большим реалистическим живописцем Америки второй половины 19 в. был Джеймс Эббот Мак-Нейл Уистлер (1834—1903), отличавшийся острым ясным умом и безраздельным преклонением перед красотой реального мира. Он создал живопись и графику, исполненную тонкого вкуса, изобретательную и красивую, хотя и увлекавшую его иногда на пути прихотливой выдумки, доходившей до экстравагантности. Но вся наиболее значительная часть его творчества ставит его рядом с Хомером и Икинсом, объединяя в своего рода «триумвират», выразивший в совершенной художественной форме принципы американского реализма 19 в.

Уистлер родился в Лоуэлле в штате Массачусетс. В 1842 г. его отец, видный военный инженер, был приглашен в Россию — строить железную дорогу из Петербурга в Москву; когда через семь лет он умер, его жена с сыном вернулась на родину. Есть данные, что мальчиком Уистлер посещал классы Петербургской Академии художеств. Жизнь в Петербурге как

раз в такие годы, когда складываются все человеческие чувства, представления и склонности, не могла пройти бесследно в памяти художника. В ясной, гармонически строгой ранней живописи Уистлера есть действительно нечто родственное и близкое прозрачной и чистой красоте Петербурга.

После неудачных попыток получить военное образование по примеру отца, в 1855 г. Уистлер снова уехал в чужие края, и на этот раз навсегда, Двухлетнее обучение у Глейра в Париже ничего не дало ему, кроме отвращения к салонному академическому искусству. Зато он сблизился с Курбе, а затем с Эдуардом Мане и другими молодыми художниками его круга. В «Салоне отверженных» 1863 г. рядом с «Завтраком на траве» Э. Мане была выставлена его первая серьезная работа—«Девушка в белом» (1862; Вашингтон, Национальная галлерея). Расхождение с господствующими академическими и салонными представлениями сохранилось у Уистлера на всю жизнь.

С конца 50-х гг. художник обосновался на постоянную жизнь в Лондоне, приезжая время от времени в Париж. Английская официальная критика, как и французская, fie признавала Уистлера. В начале 70-х гг. выставка его картин в Лондоне вызвала настолько грубую брань Рёскина, законодателя вкусов викторианской Англии, что это дало Уистлеру благодарный повод привлечь знаменитого критика к суду за диффамацию и оскорбление.



Джеймс Мак-Нейл Уистлер. Портрет матери. 1871 г. Париж, Лувр.

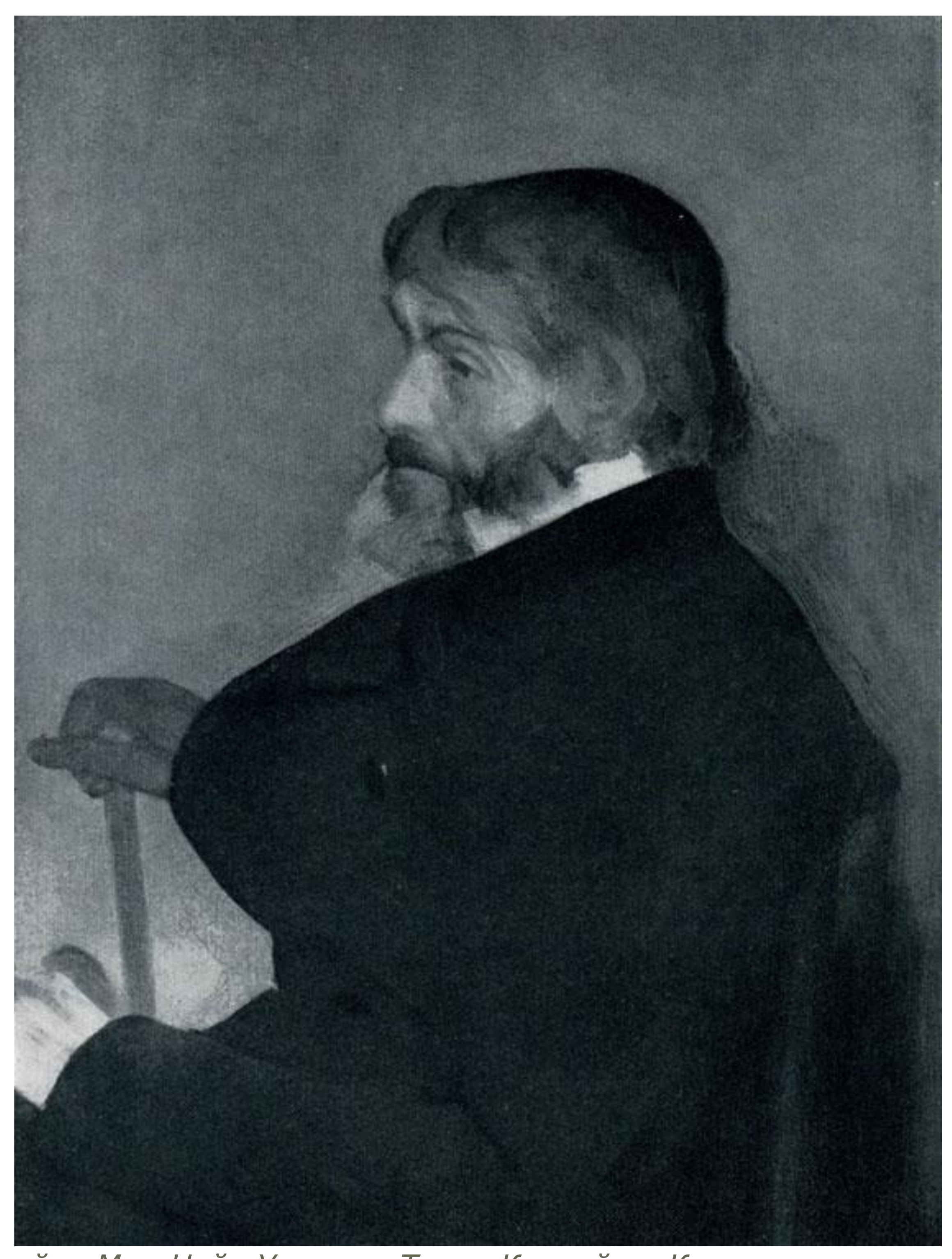
илл. 376

А ведь именно в эти годы Уистлер писал свои самые совершенные портреты, проникнутые глубоким уважением к

нравственной и интеллектуальной жизни человека и суровой требовательностью к продуманной простоте и строгости реалистической художественной формы. В 1864 г. он написал свою вторую «маленькую» «Девушку в белом» (Лондон, галлерея Тейт), стоящую на фоне каминного зеркала с японским веером в руке, полную задумчивого поэтического чувства. В 1871 г. был создан замечательный портрет матери (Париж, Лувр) — одна из драгоценнейших жемчужин американского искусства. Выдержанный в благородном созвучии серебристых, серых и черных оттенков, осязательно конкретный в передаче объемов и фактуры предметов, ясно уравновешенный в своей

простой и естественной композиции, этот портрет был наглядным воплощением лучших качеств национальной американской реалистической традиции. Откуда ее мог узнать художник, с ранних лет живший вдали от родины? Видимо, шести лет, проведенных в Америке — с 1849 по 1855 г.,— было достаточно, чтобы впитать в себя остроту реалистического развития живописи этих лет — живописи Одюбона, Маунта или Хида. В пуританской строгости, демократической простоте и осязательно достоверной правдивости образа немолодой американской женщины воплощен дух Джефферсона и Линкольна, а не Парижа и, уж конечно, не лицемерной викторианской Англии. Ничего нет общего между последовательно принципиальным реализмом Уистлера тех лет и сочиненной, изощренно неврастенической стилизацией прерафаэлитов или самодовольной, бесплодной косностью английского академизма второй половины 19 в.

За портретом матери последовали не менее замечательные своей реалистической силой и колористической тонкостью портрет Карлейля («Композиция серого с черным», 1872; Глазго, Галлерея) и портрет мисс Сайсли Александер («Гармония серого с зеленым», 1872—1874; Лондон, Национальная галлерея). Нежная гармония холодного светло-зеленого цвета с дымчато-серым и розовым в портрете мисс Александер лишь оттеняет тонкую прелесть открытого умного лица и изящной фигурки девочки.



Джеймс Мак-Нейл Уистлер. Томас Карлейль. Композиция серого с черным. Фрагмент. 1872 г. Глазго, Галлерея.

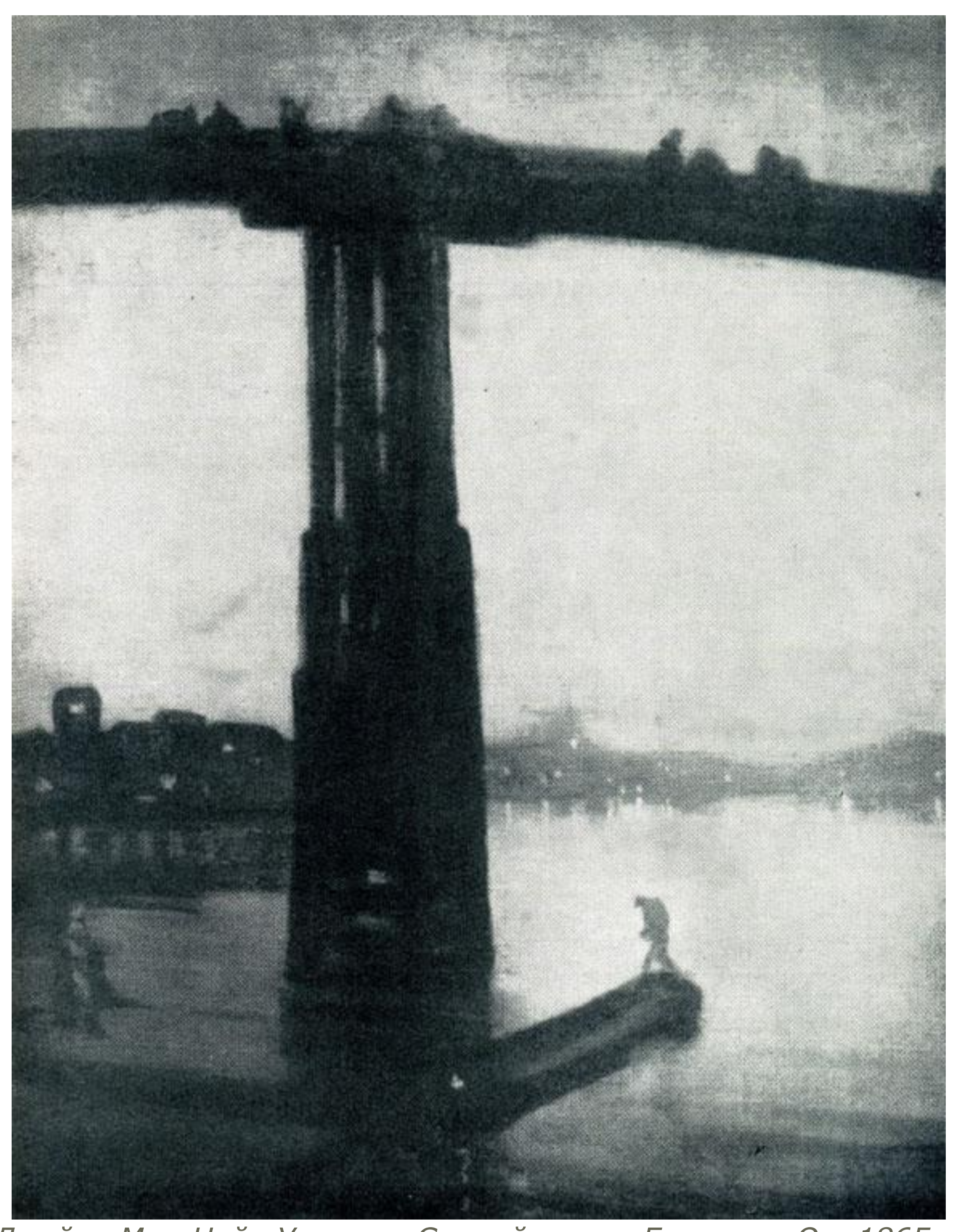
илл. 378



Джеймс Мак-Нейл Уистлер. Портрет мисс Сайсли Александер. Гармония серого с зеленым. 1872—1874 гг. Лондон, Национальная галлерея

цв. илл. стр. 408-409

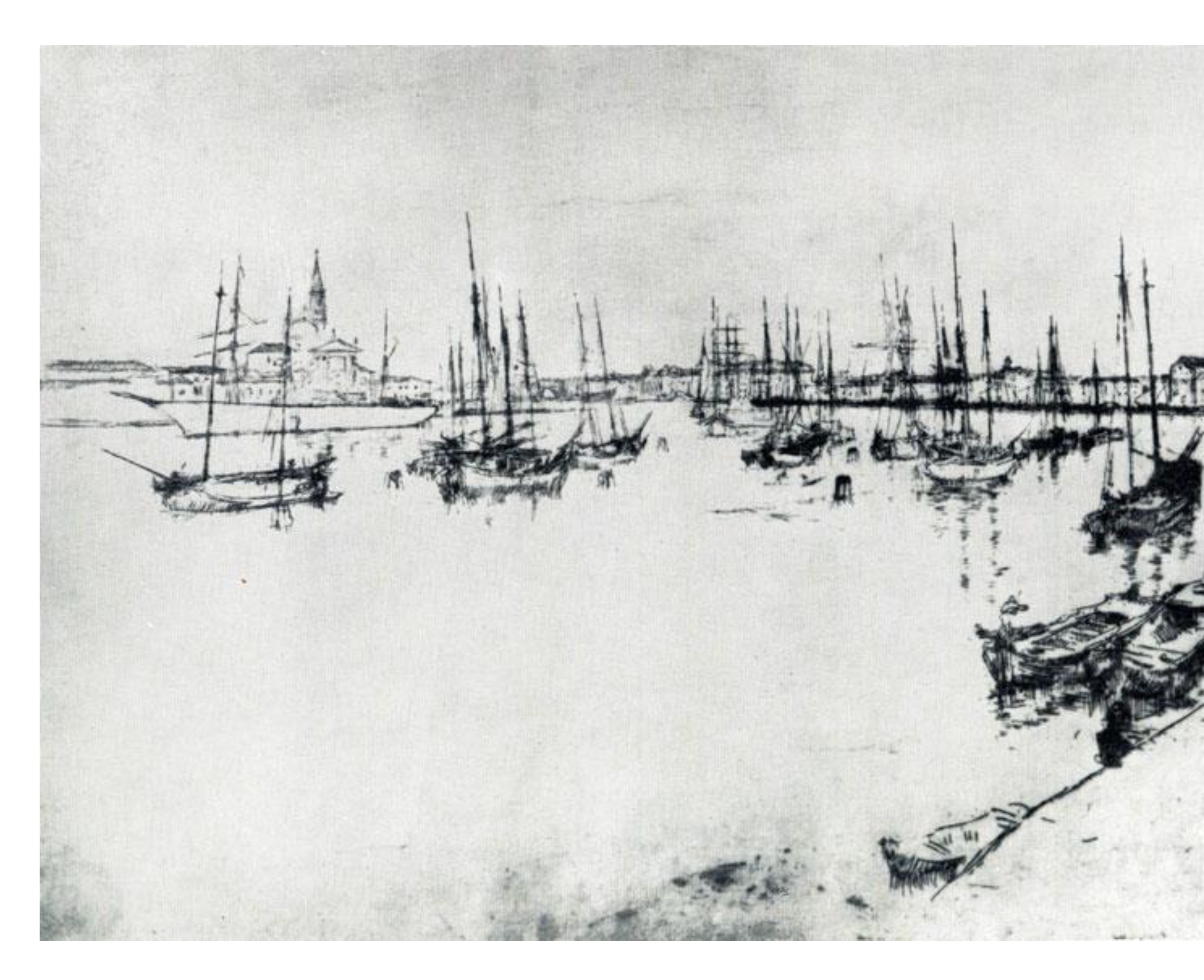
Хотя Уистлер рано привык в названиях своих картин отмечать их колористический ключ («Симфония в синем» или «Аранжировка в сером и черном» и т. п.), а в дальнейшем стал просто именовать картины «ноктюрнами», «симфониями» и «гармониями», в этом выражались первоначально лишь его прирожденная музыкальность и желание обратить внимание на продуманную тонкость и сложное созвучие цветовых построений. Безнадежная, глубоко реакционная обстановка художественной жизни Англии 70—80-х гг. неизменно вызывала в Уистлере упорное противодействие. Но оно постепенно стало приобретать характер экстравагантной бравады и демонстративного эстетства. Это выразилось не только в его литературных выступлениях, но и в усилении интереса к самодовлеющим формальным исканиям. Среди работ Уистлера 80—90-х гг. много таких, где изощренные тональные построения и импрессионистическая расплывчатость формы стали самоцелью. В позднем творчестве художника сказались, наконец, его оторванность от родной страны и отсутствие органических и крепких связей с английской действительностью.



Джеймс Мак-Нейл Уистлер. Старый мост в Бэттерси. Ок. 1865 г. Лондон, галлерея Тейт.

илл. 379

Но этот человек не растерял все же своих лучших качеств и в последние десятилетия жизни. Впрочем, под конец к нему пришли и признание и всякие почести, хотя старому художнику было уже поздно менять сложившееся отношение к жизни и свои взгляды. Да и хвалили его теперь совсем не за сильнейшие стороны его искусства. Невзирая на это, Уистлер оставался прекрасным реалистическим портретистом. Он не переставал быть и тончайшим поэтом природы. Всю жизнь он занимался пейзажем, создавая такие смелые обобщенные работы, как «Старый мост в Бэттерси» (ок. 1865; Лондон, галлерея Тейт) или «Темза у Бэттерси» (1863; Чикаго, Институт искусств), такие верные и нежные серебристые или лазорево-синие этюды моря, как те, например, что хранятся в московском Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и в ленинградском Эрмитаже.



Джеймс Мак-Нейл Уистлер. Венеция. Офорт. 1880 г.

илл. 377

Уистлер был выдающимся акварелистом и офортистом, В конце 90-х гг. в его парижской студии училась А. П. Остроумова-Лебедева. Этот нелюдимый чудак со всей сердечностью принял молодую русскую художницу, напомнившую ему о его собственной юности в Петербурге. Он помог ей найти тот чеканно-строгий и полный ясной простоты язык, который с такой поэтической силой сказался в ее гравюрах 900-х гг.

В творчестве наиболее одаренных американских художников выразились лучшие стороны американской художественной культуры этого времени. Достоинства их произведений особенно наглядно выступают на фоне бездарности и безвкусицы «официального» буржуазного искусства. Как, однако, сильно было воздействие реакционных буржуазных вкусов, можно видеть по тем нередко очень резким противоречиям, какими окрашено творчество многих выдающихся художников этих лет.

Особенно характерен пример творчества такого блестящего живописца, как Джон Сингер Сарджент (1856—1925), одного из самых молодых портретистов мира в 80—90-е гг., ученика Каролюс-Дюрана в Париже. Он приезжал время от времени в Америку, подолгу жил в Англии, странствовал по другим странам Европы, и поток заказных портретов самых «избранных» представителей международного «высшего общества» был вполне способен затопить все лучшие стороны большого творческого дара этого художника. Сарджент без конца писал эффектные и нарядные «великосветские» портреты, обычно в рост, выполненные с необыкновенной быстротой и уверенностью. Правда, весь этот декоративный блеск, небрежность изящества поз, изысканная элегантность костюмов, заменявшие отсутствующую психологическую глубину, чаще всего появлялись в его парадных женских портретах; именно из-за них легла на творчество Сарджента печать салонной красивости и бессодержательной космополитической моды.

Но Сарджент не всегда был таким внешним и поверхностным художником. По сравнению с его бравурными импрессионистическими этюдами разных парижских концертов или испанских танцев, сделанными во время скитаний по Европе, кажутся особенно сосредоточенно-тонкими и реалистически конкретными его жанровые картины раннего периода, написанные в Америке,— словно он боялся упустить или потерять что-то из самых характерных и важных черт своей родной страны.

Вся мера поэтического восприятия мира и утверждения настоящих человеческих ценностей раскрывается в тех произведениях Сарджента, где он со всей непосредственностью, искренне и серьезно изображает детей — «Китайские фонарики» (1887; Лондон, галлерея Тейт) — или людей умственного творческого труда, далеких или даже враждебных буржуазным взглядам и вкусам. Таковы портреты художника Робертсона (там же), Сюзанны Пуарсон (1884; Париж, собрание Крюз) и особенно два портрета 1880-х гг. знаменитого английского писателя Стивенсона (Цинциннати, музей Тафта), которые позволяют отвести Сардженту почетное место в истории американского искусства.



Джон Сингер Сарджент. Сюзанна Пуарсон. 1884 г. Париж, собрание Крюз.

илл. 380

С творческим путем Сарджента был сходен путь творческого развития Уильяма Меррита Чейза (1849—1916). Он работал в разных жанрах, писал многочисленные портреты (среди них — изящный, островыразительный портрет Уистлера), пейзажи, натюрморты и пр., с течением времени став, подобно Сардженту, модным и достаточно поверхностным художником. Но в лучший свой период Чейз, особенно под воздействием Икинса в Филадельфии, создал ряд живых человеческих образов, окрашенных внутренней напряженностью, тревогой и печалью,— «Женщина в белой шали» (1893; Филадельфия, Пенсильванская Академия художеств), «Мужская голова» (из галлереи в Буффало), «Автопортрет» (Цинциннати, частное собрание). Хотя Чейз и не удержался на этой дороге до конца своих дней, он сыграл важную роль как прекрасный педагог, пропагандировавший реалистические принципы и ставший связующим звеном между Икинсом и реалистами 20 в.

Подобно Сардженту и Чейзу, с Европой в большой мере было связано творчество Мэри Кэссет (1844—1926). После обучения в Пенсильванской Академии художеств она завершила художественное образование в европейских музеях, в частности на изучении работ Энгра и Гольбейна. Рисунок навсегда остался основой ее живописных. произведений, и высшей похвалой для нее был отзыв Э. Дега, сказавшего, что он «не думал, чтобы женщина могла так рисовать». В кругу Э. Мане и Дега окончательно сложилось ее искусство, целиком посвященное изображению современной городской жизни, но ей не хватало внутренней значительности и той трезвой оценки жизни, которая отличала ее французских друзей,— в ее бесчисленных женских и детских фигурах есть несколько монотонное ощущение безмятежного покоя, далекого от каких-либо глубоких переживаний. Если Мэри Кэссет и не вкладывала особой душевной сложности в свои крупнофигурные жанровые сцены, она все же хорошо умела улавливать естественность повадок и движений, живую характерность повседневной жизни («Утренний туалет», 1886; Вашингтон, Национальная галлерея, и др.).

Первым, кто завез в США приемы и манеру импрессионистической живописи, был Т. Робинсон, сменивший обучение у Каролюс-Дюрана и Жерома на увлечение ранними работами Клода Моне, с которым он вместе писал в Живерни. Принципы импрессионизма разрабатывали в пейзажах Джон Генри Туоктмен (1853—1902) и Чайльд Хэссем (1859—1935), создавшие на основе изучения живописи Моне, Сислея и Писсарро свой самобытный мир художественных образов. Пейзажи Туоктмена крепко построены, ясно пространственны, несут в своем нежном серебристом колорите непосредственное чувство природы, не заслоненное формальными исканиями.

На вторую половину 19 в. приходится — впервые в США — широкое развитие графики, высший уровень которой был определен рисунками и акварелями Хомера, так же как акварелями и офортами Уистлера. На этот же период приходится деятельность Томаса Наста (1840—1902), занимавшегося политической карикатурой. Уже в конце 50-х гг. он начал свою работу в иллюстрированных еженедельниках, делая рисунки на злободневные темы, нередко сатирического характера, но в то же время откликаясь и на такие важнейшие историко-политические события, как восстание Гарибальди или похороны Джона Брауна.

В 70-е гг. его политические карикатуры, грубоватые и бесцеремонные, приобрели особенную популярность и влияние, помогая борьбе против всякого рода злоупотреблений. Между прочим, именно Наст «изобрел» в 1874 г. дожившие до наших дней олицетворения демократической и республиканской партии в виде осла и слона. В своей склонности к языку аллегорических обобщений, к гротескной резкости преувеличений, так же как и в демократической направленности своей сатиры, Наст явился подлинным предшественником демократической и революционной американской политической графики 20 в.

Во второй половине 19 в. начинается подъем скульптуры в США. На смену робким подражателям Кановы и другим далеко

не лучшим образцам европейской классицистической скульптуры приходят мастера, обретающие свое творческое лицо.

Крупнейшим из них был Джон К. А. Уорд (1830—1910). Преодолев чрезмерную детализацию формы, присущую его ранним работам, он пришел к обобщенной простоте и ясной пластической выразительности своих серьезных и глубоких произведений. Уорду принадлежит большое количество памятников в разных городах США, особенно много их в Нью-Йорке; среди них наиболее значительные — «Вашингтон» (перед зданием Казначейства) и «Генри Уорд Бичер» (в Бруклине). К числу лучших работ Уорда относится и бронзовая статуя Симона Кентона (1884; Нью-Йорк, Американская академия искусств и литературы), овеянного романтическими легендами героя войны за независимость: в ее строгой, спокойной простоте и композиционной целостности есть явное воспоминание о выполненных в Соединенных Штатах за много лет до этого скульптурах Гудона.

Следующее поколение американских скульпторов могло уже опираться на опыт Уорда. Во время поездок в Европу их начинали привлекать французские скульпторы, и прежде всего Рюд и Карпо. Французское влияние в лучшем его проявлении сказалось на творчестве самого крупного американского ваятеля Огастеса Сент-Годенса (1848—1907). Он получил отличное художественное образование у себя на родине и во Франции, где пробыл до 1875 г. Его первое значительное произведение — памятник адмиралу Фаррагуту (1881) в Нью-Йорке — замечательно своим ярким реализмом, сильной психологической характеристикой, смелой живописной лепкой формы. Французское влияние сказалось в широте и свободе исполнения, которых еще не хватало Уорду, в непосредственной и живой выразительности человеческого характера, соединенной с естественностью движения и ясной продуманностью силуэта. Но Сент-Годенс сумел глубоко претворить черты, сближающие его с Рюдом и Карпо, в чисто американский стиль — конкретно точный, сдержанно строгий, насыщенный той же свободой, простотой и реалистической

достоверностью, что и акварели Хомера или портреты Икинса. Необычайный успех выпал на долю памятника Линкольну, выполненного Сент-Годенсом в 1887 г. для Чикаго. В этой статуе мастерски разработаны контрасты света и тени, живая подвижная фактура, использованные для обострения и углубления реалистической и вместе с тем явно героизированной трактовки образа великого государственного деятеля. Из других памятников, созданных Сент-Годенсом, выделяется своей повышенно живописной, нервной динамикой формы конная статуя генерала Шермана в Нью-Йорке (1892—1903).



Огастес Сент-Годенс. Памятник Аврааму Линкольну в Чикаго. Бронза. 1887 г.

илл. 381

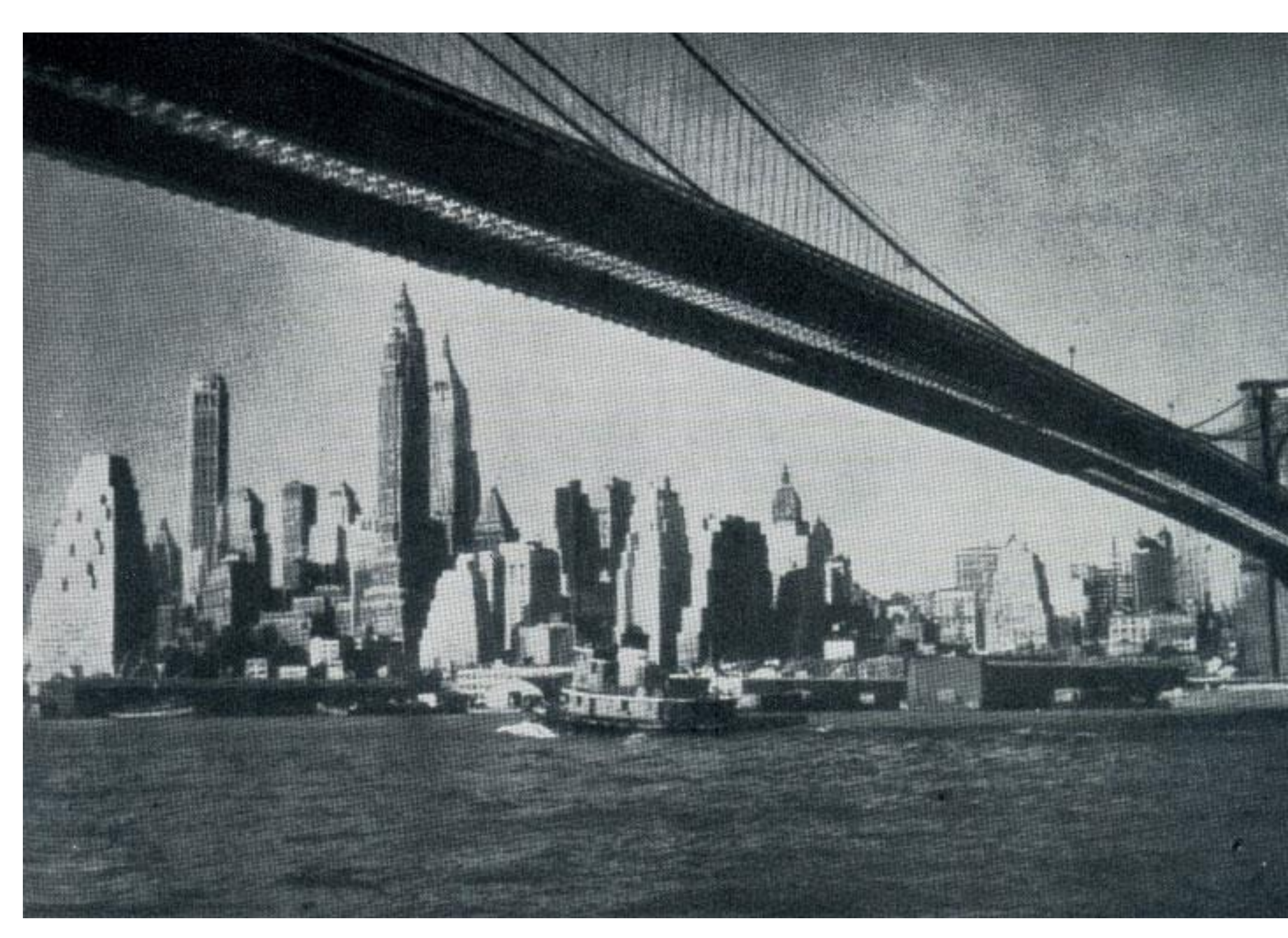
Но, быть может, самой значительной работой Сент-Годенса нужно признать аллегорическую статую «Мир господень» для надгробного памятника м-с Адаме на кладбище Скалистого ручья (Рок Крик) в Вашингтоне (1891). В этой закутанной в широкий плащ, сидящей с закрытыми глазами женской фигуре, погруженной в глубокое скорбное раздумье, есть и строгая, возвышенно-трагическая величественность, и очень острая, живая человечность. Прекрасно разработан и продуман контраст монументально-обобщенной, но полной внутренней динамики бронзовой фигуры с ясными прямыми линиями и плоскостью каменной стены позади нее.

Высокохудожественной областью деятельности Сент-Годенса был тонкий бронзовый рельеф, в котором им выполнен ряд портретов современников, и среди них — портрет Р.-Л. Стивенсона (1887; музей Сент-Годенса, Корниш, Ньюхемпшир), Сент-Годенс работал иногда в высоком рельефе (надгробный памятник Шоу в Бостоне). Выполнял он также и монументально-декоративную скульптуру; лучшей работой его в этой области явилась кованая медная статуя бегущей Дианы для одного из нью-йоркских зданий, построенных Стенфордом Уайтом (ныне музей Филадельфии).

Вместе с Уордом Сент-Годенс явился создателем национальной американской скульптурной школы. Мало кто из американских художников имел такое широкое и всеобъемлющее влияние на мастеров своего времени и последующих поколений. Не говоря о большом числе прямых учеников и подражателей, многообразные и плодотворные искания, отголоски искусства Сент-Годенса можно найти у всех сколь-нибудь значительных американских скульпторов 20 в.

Во второй половине 19 в. обозначается расхождение путей развития изобразительных искусств и архитектуры. Хотя примерно то же самое было во всех европейских странах этого времени, нигде это расхождение не достигло таких крайних степеней и таких уродливых форм, как в Соединенных Штатах. Развитие американской архитектуры стало вообще уходить все

дальше и дальше в сторону чисто деловой и прозаической инженерии, лишь внешне подделывавшейся под стили всех времен и народов. Правда, в это время выступил ряд одаренных архитекторов, своей деятельностью способствовавших прогрессу строительной техники. Именно такими мастерами-инженерами были Джон Огастес Рёблинг (1806— 1869) и его сын Вашингтон Рёблинг (1837—1926) — строители Бруклинского моста в Нью-Йорке, открытого в 1884 г.,— первого повремени сооружения такого характера. Этот грандиозный по размаху мост своим стремительным ритмом, блестящим использованием новых материалов и конструкций предвосхищает дерзновенный порыв инженерии и строительного дела в следующий период развития США.



Джон Огастес Рёблинг и Вашингтон Рёблинг. Бруклинский мост в Нью-Йорке. 1869—1883 гг. Открыт в 1884 г.

илл. 383

Блестящим инженером был и Генри Ричардсон (1838—1886), архитектор, оказавший огромное влияние на современную ему американскую архитектуру, но оформлявший металлические конструкции своих сооружений с помощью декоративной стилизации средневековой и византийской архитектуры (церковь св. Троицы в Бостоне; здание суда в Питсбурге и др.). Однако уже незадолго до смерти Ричардсона началась волна сопротивления давящей тирании его ученой археологии.

Такие архитекторы, как Мак-Ким, Мид, Стэнфорд Уайт, ученики Ричардсона, в середине 80-х гг. противопоставили живописному беспорядку распространившихся по Америке имитаций ричардсоновского стиля строгие, продуманные формы ренессансной ордерной системы, приспособленные к современным требованиям. Но даже лучшие постройки этих архитекторов — как «Виллардовские дома» в Нью-Йорке или бостонская Публичная библиотека,— если и выглядели гораздо цельнее, красивее и строже, чем здания ричардсоновской школы, то были все же никак не «американским Возрождением», как казалось современникам, а только лишь рассудочной академической схемой, родившейся в кабинетном изучении старинных увражей.



Дэвид Гудзон Бернхам и др. Релаэнс-Билдинг в Чикаго. 1890—1894 гг. Общий вид.

илл. 382

Все эти попытки придать американской архитектуре второй половины 19 в. облик «большого стиля» потонули в бурном развитии чисто инженерного строительства, основанного на все большем применении металлических конструкций. Изобретение лифта и каркасной системы привело к созданию специфически американского типа сооружения— «небоскреба». Города Америки с необычайной быстротой изменили свой облик — особенно Нью-Йорк и Чикаго,— но хаотическая и бессистемная застройка городов громадными, высокими (и в этот период крайне уродливыми) каменными коробками превратила улицы в узкие, темные щели и противопоставила человеческим чувствам давящий бездушный мир чудовищно безобразного и непомерно разросшегося города. Живопись, скульптура, графика Этого периода потеряли всякую связь с такой архитектурой, развиваясь в лучшей своей части по совсем иным, резко отличным от архитектуры дорогам.

Американское искусство второй половины 19 в., в отличие от искусства большинства европейских стран того времени, было многонациональным по происхождению его создателей — художников, родословная которых зачастую восходила к нескольким десяткам различных европейских, азиатских, африканских или коренных американских народов. И все же в результате единственного в своем роде смешения «языков и племен» получился не механический конгломерат Эклектической или подражательной культуры, а новый народ, новая нация со своим особым историческим путем, со своим особым душевным строем. Откуда бы ни происходили предки крупнейших и лучших художников Соединенных Штатов и где бы ни учились сами художники,— эти художники нашли свой собственный, глубоко национальный язык, чтобы выражать идеи и чувства своего, американского народа.

Искусство Японии

В. Бродский

В Японии буржуазная революция 1868 г. положила конец сегунской династии Токугава (1614—1868). Развитие японского искусства 17—18 вв. складывалось в сложных и своеобразных исторических условиях. Разделенная прежде на отдельные враждующие княжества, Япония была объединена в единое централизованное феодальное государство. Формально господствующее положение в стране продолжало занимать феодальное сословие (*Поскольку IV том был посвящен искусству Европы и Америки 17-18 вв., то искусство стран Востока в нем не рассматривалось. Поэтому в настоящей главе дается не только представление об искусстве Японии 19 в., но и о предшествующем периоде.*). Однако социально-экономические условия, сложившиеся к концу 17—18 в., привели к принципиально новому соотношению сил в японском обществе: в рамках феодальной централизованной монархии рос и укреплялся торгово-ростовщический капитал, сосредоточенный в руках крупных купцов и торговцев, представлявших верхушку нарождавшейся городской буржуазии. Росла и укреплялась новая культура, чуждая старым принципам средневековой идеологии. В этих условиях все силы феодального класса устремились на борьбу за сохранение своих традиционных привилегий, все идеалы обратились в прошлое, к периодам былого могущества. Оградив страну от чужеземных влияний, замкнувшись в узком кругу старых сословных представлений, правительство Токугава жестоким террором пыталось подавить все, что наносило ущерб силе и престижу феодального класса. Тщательно разработанными указами была регламентирована жизнь всего населения.

Однако все эти искусственные меры, игнорировавшие реальный процесс глубоких социальных изменений, происходящих в стране, не могли устранить возникших противоречий. Многие самураи, не в состоянии существовать на скудное жалованье, выплачиваемое беднеющим сюзереном, покидали службу у своего господина, приобретали различные профессии ремесленников или становились учителями, врачами, учеными, художниками и уходили в города, где их труд находил применение.

Таким образом, распад начался внутри самого феодального класса. Огромную опасность для основ феодального государства представляли многочисленные крестьянские восстания, объединявшиеся порой с бунтами городской бедноты. Крестьяне массами оставляли деревни и направлялись в город в поисках работы. Город становится все более притягивающим центром для самых различных слоев населения. Город с его многообразным, разносословным населением стал местом формирования новой антифеодальной идеологии. Именно здесь возникали новые философские и социальные учения, выдвигались новые научные гипотезы, рождалась новая художественная культура.

Борьба различных классовых сил стимулировала и развитие общественной мысли. Возникают учения, доказывающие несостоятельность феодальной системы, враждебность ее обществу, гибельность для будущего страны (Андо Сёэки, 1700—1763). В это же время появляются различные антирелигиозные учения, направленные против синтоизма, буддизма и конфуцианства (Ямагато Банто, 1761—1801). То, что прежде было незыблемым и вечным, что, казалось, было рождено непостижимыми и божественными законами вселенной, что внушало веру и смирение, теперь все чаще стало подвергаться сомнению, анализу и критике. Европейская наука стала привлекать все большее число японских ученых. Как ни строга была система изоляции страны, все же правительству Токугава не удалось полностью пресечь общение Японии с внешним миром. Порт Нагасаки (*Единственный порт, куда после 1637 г. было разрешено заходить иностранным (голландским и китайским) судам.*) стал источником распространения европейских знаний, идей мировой науки. Растут также сведения японцев о европейском искусстве, с которым они знакомились по многочисленным гравюрам. Круг знаний и представлений японцев в это время чрезвычайно расширился. В этом новом, познаваемом и представляемом мире, в котором теперь жил человек, иное значение, содержание и масштаб получило все, что его окружало. Метафизическая неопределенность ощущения мира сменяется все более рациональным подходом к явлениям. В это время в Японии становится известна теория

Коперника, новая медицина стала разрабатывать свои методы на основе анатомии, многие основные положения старых философских учений были отвергнуты. Ничто не оказалось вечным — рушилась освященная веками феодальная система. Сознание соразмерности человека и окружающего его мира повлекло за собой переоценку всех явлений. Новый смысл приобретает окружающая человека природа. Это уже не то воплощение божественного начала, созерцание и проникновение в которое приближало к познанию истины. Природа включается в сферу человеческой деятельности, это сопутствующий ей фон. Новый смысл приобретает и человеческая деятельность в ее повседневно-будничном проявлении. Собственно, она и становится основным объектом внимания. В этом конкретизировавшемся, материальном мире она занимает одно из главных мест. Японская литература и искусство 18 в. проникнуты интересом к индивидуальным проявлениям повседневности и познанию частного, обыденного человека.

Сознание нового соотношения мира и человека явилось главной чертой мировосприятия эпохи, получившей название эпохи Эдо. Это было той основой, которая определила природу новых направлений в искусстве того времени. Эволюция японского искусства второй половины 18 в. — первой половины 19 в. была связана с развитием нового, демократического мировоззрения, с идеологией буржуазии, переживавшей период становления и борьбы с феодальным строем. В искусстве Японии Эпохи Эдо при всем многообразии художественных школ ясно выступают две основные тенденции. Одна из них обращена к старым традициям средневекового искусства и преимущественно связана с идеологией господствующего класса, другая — стремится к новой художественной оценке действительности, к созданию новых форм в искусстве и отражает мировоззрение демократических слоев японского общества. Однако обе эти тенденции не развивались в своем чистом, идейно-программном плане. И если первая в процессе эволюции претерпевает весьма значительные изменения под влиянием новых художественных идеалов, выдвигаемых усиливающимся

демократическим направлением в культуре, то вторая развивается на основе огромного наследия старого искусства, заимствуя из его богатейшего арсенала художественные средства. Первая, в целом консервативная тенденция была связана в эпоху Эдо с эволюцией старых форм искусства.

В японской архитектуре 17 в. был временем завершения ее классической истории. В это время был сооружен дворец Нидзё; в 1642 г. был закончен ансамбль Кацура, завершавший традицию, восходящую еще к периоду раннего средневековья; в 1640-х гг. было окончено строительство храма в Никко, увенчавшего собой развитие пышного декоративного стиля, первые проявления которого были отмечены еще в постройках 13 в. Следующий новый этап истории японской архитектуры относится уже к концу 19—20 в. и связан с освоением новой для Японии европейской техники строительства.

История японской традиционной живописи периода Эдо связана как с деятельностью старых художественных школ Кано и Тоса, так и возникших в это время Нанга и Сидзё-Маруйама. Преобладающее положение среди старых живописных школ принадлежало школе Кано. В живописи Кано верхушка феодального дворянства видела то особое, благородное, освященное традицией искусство, которое являлось их прерогативой и было доступно лишь им как посвященным. Строгий, тяготеющий к монохромной живописи стиль Кано Танио (см. том II, кн. 2-я) стал образцом для большинства художников школы Кано 17—18 вв. Среди них выделяются имена таких художников, как Ёасунобу (1613—1685) и Цунэнобу (1639—1712). Однако при всем мастерстве исполнения их живопись становилась все более холодной и безжизненной. Ее идеалы, так же как и идеалы ее покровителей, были обращены в прошлое. В сущности, произведения художников школы Кано периода Эдо были лишь повторением и копированием старых образцов.

В это же время аристократическая школа Тоса с ее канонизированной интерпретацией сюжетов из классической литературы и с консервативной выхолощенной

художественной системой также пришла в полный упадок. Некоторое оживление в деятельности школы Тоса наметилось в последующие годы 18 в. и в первой половине 19 в., что во многом было связано с движением части оппозиционно настроенного дворянства за реставрацию императорской власти, восстановление древних форм правления и образа жизни и в этой связи — за возрождение классических традиций в литературе и искусстве. В это время школу Тоса возглавила группа художников, таких, как Танака Тотсугэн (1768—1823), Укита Иккэи (1795—1859), Ватанабэ Кийоси (1778—1861) и другие, стремившихся возродить в живописи Тоса традиции 10—12 вв., то есть традиции Ямато-э. Школа Тоса в эти годы стала называться «возрожденное Ямато-э». Однако чисто формальное использование традиций старой живописи не могло оказаться плодотворным. В этих условиях кризиса двух основных школ старого искусства в японской живописи появляются новые тенденции, стремящиеся преодолеть ограниченность окостеневшей художественной системы. Носителями этих тенденций были школа Сидзё-Маруйама и школа Нанга.

Основателем киотской школы Сидзё-Маруйама был Маруйама Окно (1733— 1795); важной особенностью этой школы было обращение к зарисовкам с натуры, использование светотени и линейной перспективы, изучаемой японскими художниками того времени на примерах голландской гравюры. Вместе с тем по кругу избранных тем и главным образом их декоративному решению школа Сидзё-Маруйама была близка школе Кано. Обращение Окно к более реалистическому изображению было, собственно, развитием тенденции, заключенной в самой живописи школы Кано и отмеченной еще в работах художников начала 16 в., однако столь определенно проявившейся лишь в условиях все усиливающегося влияния нового, демократического мировоззрения. Формально реалистическая передача предметов и сохранение Окно сложно орнаментальной композиции и рисунка школы Кано впоследствии были усвоены многочисленными художниками-ремесленниками второй половины 19 — начала 20 в.

Другой новой школой, по существу, более оппозиционной к официальной живописи Кано, была школа Нанга, иначе Будзинга — то есть живопись ученых, сделавших живопись своим любимым занятием. Момент непрофессиональности, отмеченный в самом названии, был своего рода заявлением на право не следовать канону. Художники школы Нанга стремились не только к освобождению от живописного канона, но и к возрождению философского содержания искусства. Основой творческого метода они считали свободное выражение своего лирического восприятия природы. Однако школа Нанга как направление в искусстве не было новым. Так называемая «живопись ученых» существовала в эпоху Сун в Китае. С именами художников Икэно Тайга (1723—1776) и Ёоса Бусон (1716—1783) связано начало самостоятельного существования школы Нанга. Однако, несмотря на все стремления художников школы Нанга преодолеть безжизненность канона, их искусство было внутренне столь же скованно, как и у поздних мастеров школы Кано. Интерес к «живописи ученых» возник параллельно с санкционированным правительством распространением в Японии неоконфуцианства и был во многом столь же искусствен. Некоторые художники школы Нанга, как, например, Ватанабэ Кадзан (1793—1841), работавший в Эдо, в своем стремлении реформировать традиционную живопись пытался идти дальше своих современников, используя новые живописные приемы, заимствованные из европейского искусства. Но произведения, в которых художник обратился к традиционным пейзажным сюжетам, используя при этом светотень и перспективу, оказывались лишь безжизненным переложением старых мотивов на новый живописный язык, принципиально чуждый самой сути старого искусства. Упадок старого искусства был слишком глубок и связан не с обветшанием какой-либо его отдельной формы, а с кризисом всего средневекового мировоззрения. Попытки использовать принципиально новые средства выражения при сохранении старой художественной концепции лишь более явно обнаруживали признаки этого упадка.

Новые силы, формировавшиеся в это время за пределами феодальных замков и монастырей, вопреки воле правящего класса, были призваны сыграть главную и решающую роль в истории японского искусства этого периода. Такой силой было третье сословие. Именно в среде третьего сословия оформились силы, сумевшие встать на путь смелых открытий в искусстве, создать новые художественные формы почти во всех областях национальной культуры и творчески претворить старое наследие. Период Эдо был временем возникновения и расцвета народного театра Кабуки, противостоящего старым условным формам средневекового театра. Этот период был также временем расцвета новой, глубоко проникнутой духом народного творчества национальной формы поэзии— хокку, временем развития гравюры на дереве, пришедшей на смену средневековой живописи и ставшей столь же значительным явлением в национальной и мировой истории искусства.

Гравюра 18 — первой половины 19 в. в истории японского искусства была принципиально новой художественной формой, наиболее полно отразившей демократическое мировоззрение эпохи, реалистическую направленность ее передовых эстетических устремлений. Повседневная реальность стала для японских граверов неисчерпаемым источником художественных образов. Бытовой жанр, портрет, а затем пейзаж стали основными темами гравюры. Утверждение эстетической ценности повседневной действительности было выражено и в самом названии, которое приняло новое художественное направление — Укиё-э (*Слово «Укиё-э» было заимствовано из буддийской терминологии, где оно употреблялось для определения мирской жизни человека. Впервые появилось в литературе как обозначение художественного направления в 1682 г.*) (то есть мир земной или повседневный). Обращение художников к гравюре и ее быстрое распространение в эпоху Эдо во многом были вызваны новыми потребностями растущих городов. Гравюру применяли для иллюстрирования популярных книг и альбомов, для печатания театральных афиш с изображением актеров, реклам, плакатов и т. п. Первая книга с гравюрами-иллюстрациями появилась в начале 17 в. Однако они еще мало чем отличались от примитивной средневековой гравюры (*Гравюра известна в Японии с 8 в.*). Впервые новые пути развития

гравюры наметились во второй половине 17 в. — первых десятилетиях 18 в. в творчестве таких художников, как Хисикава Моронобу (1618— 1694), Тори Киёнобу (1664—1729), Тори Киёмасу (1694—1716), Кайгэцудо (начало 18 в.) и некоторых других, работавших в Эдо. Напряженная, полная новизны жизнь столицы привлекала художников, поэтов, актеров из всех провинций Японии. В столичных театрах Кабуки и столь же популярном среди горожан театре марионеток ставились разнообразные спектакли, в которых играли лучшие актеры Эпохи. Праздничные фейерверки в многочисленных садах, катанья на лодках, парусные гонки на реке Сумида дополняли красочную жизнь города. Круг тем, установившийся в творчестве названных выше художников, был почерпнут главным образом из этой многообразной повседневной жизни столицы.



Кайгэцудо. Куртизанка в кимоно с изображением волн. Гравюра на дереве. Между 1704 и 1710 гг.

илл. 384

В творчестве Моронобу широко разрабатывается бытовой жанр — уличные сцены, народные увеселения, сцены домашнего быта, и впервые в альбоме «Сцены Ёсивара» появляется как самостоятельная тема изображение куртизанок, тема, ставшая популярной в гравюре 18 в. Тори Киёнобу и Тори Киёмасу одними из первых стали работать в области театральной афиши, положив начало особому жанру — изображениям театральных сцен и актеров,— занявшему важное место в истории японской гравюры. В творчестве художников этого периода не только определяется круг тем гравюры, но и закладываются основы нового понимания и художественной оценки действительности. В жанровых сценах из книги Моронобу «Сто изображений женщин этого бренного мира» (1681) совершенно по-новому увидена повседневная жизнь человека. Простой, обыденный сюжет оказывается для художника полным значительности и красоты. Он рассматривает его не как случайную сцену, а как конкретизированное выражение человеческой деятельности вообще, равно значительной в своих многочисленных проявлениях. Вместе с тем художественный язык гравюры обусловливался всем предшествующим искусством. С мастерством линии чистой, каллиграфически изысканной, но и эмоционально насыщенной гравюра унаследовала и сам способ художественного обобщения. Художника интересовал не процесс последовательных изменений, не становление явления, а лишь момент его полной завершенности, пусть кратковременный, но в котором смысл и красота его выразились с наибольшей полнотой, который как бы венчал собой весь предшествующий процесс постепенных изменений, был бы совершенным и полным их выражением. В «Прачках» Моронобу (лист из книги «Сто изображений женщин этого бренного мира»), стирающих и вешающих белье, в стремительных движениях актеров Киёнобу или в стоящих в изысканных позах красавицах Кайгэцудо выражено лишь то существенное, что характеризует данный момент движения, как бы выхваченного из среды последовательных изменений и запечатленного во всей его характерности.

Вторая половина 17 в.— первые десятилетия 18 в. были временем формирования и становления художественных принципов японской гравюры. В этот ранний период развития гравюра была преимущественно тоновой, реже раскрашенной от руки. Только в середине 18 в. в Японии появляется цветная ксилография. Новому пониманию цвета в гравюре немало способствовала декоративная живопись Сотацу и Корина (см. том II, кн. 2-я), во многом связавшая колористические достижения старой живописи с цветной гравюрой. Впервые цветная печать в два цвета, розовый и зеленый, была введена в 1740-х гг. художником, работавшим в Эдо, Окумура Масанобу (1686—1764). В гравюре этого периода, связанной главным образом со зрелым творчеством художника Нисикава Сукэнобу (1674—1754), работавшего в Осака и Киото, и Масанобу, все определеннее намечается стремление к более сложной и углубленной художественной характеристике окружающей действительности.

Особенно отчетливо это стремление выступает в произведениях Масанобу. Художника интересует не только фиксация сцены, эпизода, момента во всей их характерности, как ранее Моронобу, сколько передача определенного эмоционального состояния, раскрытие настроения, характеристика человеческих взаимоотношений. Если Моронобу в выразительности движения, жеста находил самостоятельную эстетическую ценность, то для Масанобу движение — лишь следствие, только форма проявления внутреннего состояния человека. В поисках новых средств выражения он обратился к цвету. Однако цвет у Масанобу — еще только скромный аккомпанемент, приглушенное декоративное звучание которого лишь вторит основному лирическому мотиву, переданному сложным ритмом линий.

Первым крупным художником цветной гравюры был Сузуки Харунобу (1725— 1770). Творчеством Харунобу открывается зрелый период истории японской гравюры. Сведений о жизни Харунобу и его ранней художественной деятельности сохранилось мало. Он жил и работал в Эдо. До технического усовершенствования многоцветной печати, то есть до 1760-х

гг., им было исполнено большое количество гравюр в два цвета. Однако основные достижения Харунобу лежат в области многоцветной гравюры. Именно здесь наиболее полно развернулось его дарование и нашли свое выражение те идеи и тот строй чувств, которые делают его родоначальником нового этапа в развитии искусства эпохи Эдо- От широкого обращения к повседневной действительности ранней гравюры второй половины 17 в.— начала 18 в. через еще робкие попытки проникновения в ее внутреннюю динамику в творчестве Сукэнобу и Масанобу, стремившихся в мире человеческих чувств найти новый эстетический критерий, демократическое искусство в творчестве Харунобу утверждает в качестве единственной художественной ценности сферу человеческих чувств и переживаний. Все остальное получает значение и смысл лишь в той мере, в какой гармонирует с душевным складом и состоянием его героев. Однако Харунобу еще не углубляется в сложный лабиринт человеческих переживаний. Он видит в них лишь то ничем не омраченное лирическое начало, которое вносит во все особую поэтическую согласованность. Все окружающее художник воспринимает как бы сквозь призму этого светлого лирического чувства. Образ женщины, чуть задумчивой, хрупкой и нежной, становится основной темой произведений Харунобу. Если для Масанобу выразительность ситуации служила ключом к раскрытию ее эмоционального содержания, то для Харунобу любая сцена, любой Эпизод оказываются удобным поводом для выражения своего мировосприятия. Женщины Харунобу предстают перед нами в самой различной обстановке: за работой («Сушка нитей», 1766), в сценах домашнего быта («Летний ливень», 1765), любовного свидания («Влюбленные», 1766), на прогулках и т. п.



Сузуки Харунобу. Сушка нитей. Цветная гравюра на дереве. 1766 г.

илл. 385

Но, несмотря на разнообразие жанровых ситуаций, в каждом из эпизодов повторяется один и тот же избранный художником тип. Известны даже имена излюбленных героинь художника из числа прославленных красавиц столицы (в 1770 г. Харунобу была издана книга «Красавицы зеленых домов»). Однако в гравюрах Харунобу нельзя найти их индивидуальных отличий. В сущности, Харунобу во всех своих работах творил один и тот же идеальный образ. Реальные

черты своих героинь — лирическую мягкость, хрупкую грацию и изящество — он воплощал в одном идеальном художественном образе, который становился как бы обобщенным выражением поэзии и красоты, увиденной художником в повседневной реальности. Женский образ, созданный Харунобу, выступает как олицетворение светлого лирического жизненного начала, он почти нематериален. Несмотря на всю реальность ситуаций и обстановки, пейзажей, интерьеров и т. п., через которые проводит этот образ Харунобу, это скорее поэтическая мечта художника, слишком идеальная, чтобы обрести конкретно-чувственные черты. Харунобу лишь слегка намечает объем своих фигур, в лаконичной манере изображает фон, строго отбирая отдельные детали, характеризующие место действия. Линейный ритм, отдельные цветовые акценты и общая гамма мягких, чистых тонов были основными средствами передачи эмоционального содержания жанровых сцен, запечатленных в многочисленных гравюрах Харунобу. Цвет часто не передавал реальной окраски предметов, а служил лишь для создания определенного настроения. Харунобу привлекала множественность бытовых ситуаций, а не многообразие жизненных типов, передача определенного душевного состояния, а не психологическая характеристика. В этом заключается одна из главных особенностей творчества Харунобу как представителя первого этапа развития японской гравюры зрелого периода. В гравюре этого времени еще раз проявилось, но уже в новом и преображенном виде то своеобразное, коренящееся в специфике национального художественного мышления понимание прекрасного, которое впервые было сформулировано еще в искусстве эпохи Хэйан.

Оно нашло свое выражение в лаконичности и обобщенности харунобовских композиций, в их ритмическом строе, близком по своей природе стихии поэзии и музыки.



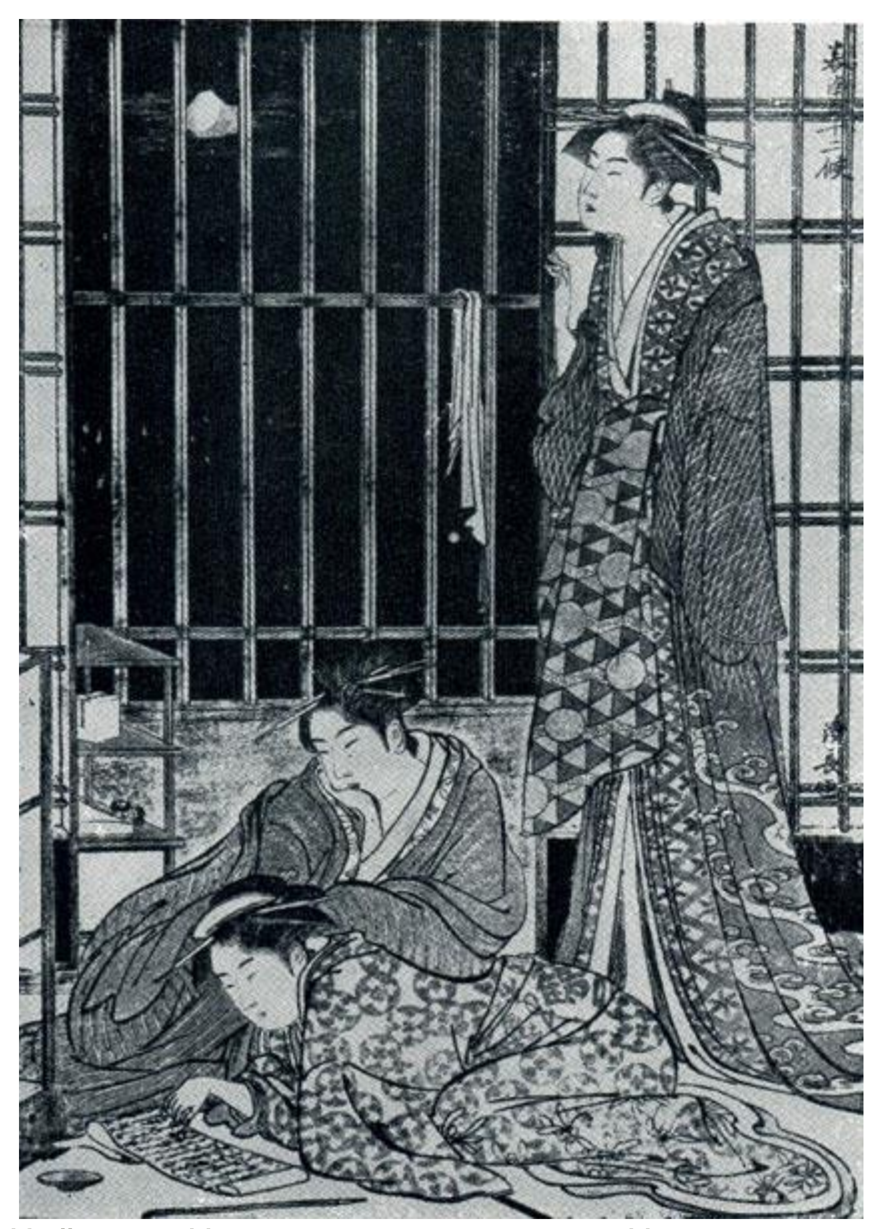
Исода Корюсай. Кормление карпов. Цветная гравюра на дереве. Ок. 1771 г.

илл. 388а

Вокруг Харунобу сгруппировалось весьма значительное число учеников и последователей. Наибольший интерес среди них представляет Исода Корюсай, работавший в период с 1764

по 1780 г. Самая известная его серия «Образцы новых одежд», посвященная изображению куртизанок, была исполнена в 1775 г. Хотя в целом Корюсай находился под сильным влиянием Харунобу, некоторые особенности его гравюр — большая интенсивность цвета, увеличившийся в сравнении с Харунобу размер фигур и их большая материальность, интерес к повествованию, к рассказу — говорят о стремлении придать идеальному миру Харунобу большую достоверность и жизненную убедительность (такова его гравюра «Кормление карпов», ок. 1771). Эти черты в 1780-х гг. в творчестве Тории Киёнага (1752—1815) находят свое полное развитие и выражение, знаменуя собой новый этап в эволюции художественного мировоззрения эпохи. В это время им были созданы многочисленные серии гравюр. Самые знаменитые из них—«Парча Востока» и «Двенадцать месяцев Юга», состоявшая из двенадцати диптихов. Из этих серий сохранились лишь отдельные листы. Вскоре после 1790 г. художественная деятельность Киёнага прекратилась. Главными темами гравюр Киёнага были празднества и изображение различного рода развлечений, популярных среди горожан: посещение чайного дома («Чайный дом у бухты Синагава» из серии «Двенадцать месяцев Юга») или сочинение стихов («Ночь девятого месяца» из этой же серии), праздничные шествия и увеселительные прогулки (триптих «Цветение слив в Асикаяма близ Эдо», триптих «Причалившая увеселительная лодка»). Чаще всего это многофигурные композиции с пейзажным фоном или изображенные в естественных и непринужденных позах группы людей в интерьерах или на открытых верандах. Высокие величавые фигуры, изображенные часто на фоне далекого пейзажа с низко срезанным горизонтом, доминируют над всем окружением. Их позы спокойны и устойчивы, их движения медлительны и размеренны. Преобладание гаммы глубоких черных, темно-красных и желтых гонов вносит в спокойно-уравновешенный строй листов Киёнага элемент некоторой торжественности. В сравнении с Харунобу в творчестве Киёнага изменился как характер изображения человека, так и самый тон показа окружающей действительности. Киёнага пошел по пути активного утверждения образа человека в

окружающей его среде. Пейзаж и интерьер, построенные Киёнага по законам линейной перспективы, выступают не как особый фон, вторящий душевному состоянию героев, а как реальная, естественная среда, в которой живет человек. Вместе с тем Киёнага был еще далек от индивидуализации своих персонажей, от углубленного раскрытия человеческих характеров и чувств. Так же как Харунобу, он создает идеальный образ, почти без изменений повторяя его во всех своих гравюрах. Однако в созданном Киёнага образе, пластически убедительном, материальном, почти чувственном, в пафосе его утверждения искусство этого периода достигло той грани, за которой уже начиналась сложная область подлинных человеческих страстей и характеров.



Тории Киёнага. Ночь девятого месяца. Цветная гравюра на дереве из серии «Двенадцать месяцев Юга». Фрагмент. Ок. 1785 г.

илл. 388 б

С именем Кацукава Сюнэй (1762—1819) связывают появление в это время погрудных изображений на нейтральном фоне, то есть формы — в силу концентрации внимания зрителя только на изображенных лицах,— как бы потенциально заключавшей в себе идею индивидуализации художественного образа, идею портретности. Тенденция

индивидуализации художественного образа проявилась и в творчестве художников, наиболее близких к Киёнага. Так, например, художник Кацукава Сюнтё (работал в период 1772—1800 гг.) в своей известной гравюре «Борец Оногава и Охиса в чайном доме» (ок. 1792) отходит от обычных для Киёнага образов и композиций. Обращаясь к погрудному изображению, он подчеркивает индивидуальность персонажа и особую характерность запечатленной им сцены. Поиски типичности и выразительности если еще не самих человеческих характеров, то эпизода проявились и в неожиданности сопоставления мощной головы борца и головы женщины и в контрасте массивного мужского и нежного женского лица, объединенных вместе с тем единством лирического настроения.

Решительный шаг по пути усложнения характеристики человека, персонификации его образа в искусстве был сделан в творчестве Китагава Утамаро (1753— 1806) и его современника Тосюсай Сяраку (ум. 1801). В конце 18 и начале 19 в. Утамаро занимает ведущее положение среди художников Укиё-э. Его творческая биография весьма разнообразна. Его учителями были и художники школы Кано и многие художники Укиё-э. Значительное влияние на формирование его мировоззрения и художественного идеала оказал Киёнага. Вместе с тем уже в известных ранних его работах, в иллюстрациях к «Книге насекомых» (1788), содержащей изображения цветов, птиц и насекомых, в «Книге раковин», исполненной в это же время, проявилась большая самостоятельность его творческой манеры. Прежде всего она сказалась в силе его реалистической трактовки натуры. Утамаро стремится к передаче различных сторон изображенных предметов. Его интересует, например, не только сложная форма раковины, но и хрупкость ее структуры, он передает и шероховатость ее темной поверхности и радужное мерцание ее перламутровых стенок. Его колорит усложняется, все большее значение приобретают переходные тона. В его гравюрах появляются изображения силуэтов — теней человеческих фигур, проступающих на плотной белой бумаге, обтягивающей легкие раздвижные стены дома. Часто

они служат сложным фоном для изображенных в ином ракурсе реальных объемных фигур («Силуэт красавицы», ок. 1794). Утамаро вводит изображение прозрачных тканей, создающих дополнительную игру оттенков («Девушка, рассматривающая прозрачную ткань», 1790, «Занятие шитьем», «Женщина, читающая письмо при свете лампы», «Женщины под москитной сеткой или ночные гости»). Все это вносило в гравюры Утамаро остроту сопоставлений и контрастов. Его любимым мотивом становится также женщина, смотрящаяся в зеркало. Возможность изобразить фигуру женщины со спины и вместе с тем уже в другой плоскости показать ее лицо, отраженное в зеркале, возможность столь разнообразной характеристики ее облика отвечали постоянному стремлению Утамаро к многогранному раскрытию явлений.



Китагава Утамаро. Лист из серии «Испытания верной любви». Цветная гравюра на дереве. Ок. 1800 г.

илл. 387

К середине 1790-х гг. творчество Утамаро достигает своей полной зрелости. В это время он создает свои прославленные серии: «Большие головы», «Выбор песен», «Испытания верной любви», «Знаменитые красавицы шести лучших домов», «Десять красавиц», «Цветные изображения Северных провинций» и др. Его основной художественной формой становятся поколенные и погрудные изображения на нейтральном фоне. Для характеристики своих персонажей Утамаро не вводит никаких изобразительных деталей. Он отказывается от изображения интерьеров и пейзажей. Его листы целиком заполняют фигуры людей. Интересно отметить, что в тех гравюрах, где Утамаро обращается к изображению людей в пейзаже (у него были уже и чисто пейзажные листы), люди и природа выступают в них как два самостоятельных начала (триптих «Прогулка по берегу моря»). Хотя в его художественном сознании уже появляется сопоставление двух сторон реального мира: жизни человека и природы, но в творчестве Утамаро этот момент не играл еще серьезной роли, однако он уже свидетельствует о зарождении в искусстве эпохи Эдо новой тенденции, приведшей в первой половине 19 в. в творчестве Хокусаи к глубокой постановке проблемы единства и противоречия между человеком и окружающим его миром.



Китагава Утамаро. Ожидание. Цветная гравюра на дереве из серии «Выбор песен». Фрагмент. Ок. 1791 г.

илл. 386

Сфера интересов Утамаро лежит целиком в области человеческих чувств. В этом он продолжал развивать главную тему Укиё-э. Но чтобы теперь дать характеристику своих персонажей, он максимально укрупняет и приближает их, пользуясь полуфигурной композицией, и дает их вне изобразительной среды.

Так же как и Харунобу, Утамаро интересует не характер человека, своеобразие его индивидуальных черт, а только его определенное душевное состояние. Но в понимании сложности природы человеческих чувств Утамаро ушел далеко вперед в сравнении со своими предшественниками. И все же строй чувств, воплощенный Утамаро в образах, исполненных сдержанной силы, всегда оставался в пределах гармонического звучания. Мироощущение Утамаро еще не знало диссонансов. В произведениях Утамаро мы не найдем резких контрастов любви и ненависти, преданности и измены, отчаяния и восторга. Амплитуда душевных движений его героев не выходила за пределы любви и размолвки, преданности и несогласия, грусти и радости. В гравюре из серии «Испытания верной любви» изображена сцена размолвки влюбленных. Весь лист заполняют женская и мужская фигуры, стоящие спиной друг к другу. В сопоставлении печально опущенной головы женщины и энергичного движения данной вполуоборот головы мужчины художник передает момент душевного несогласия, возникший конфликт. Вместе с тем, объединяя обе фигуры единым ритмом линий, так что линии одной фигуры почти продолжаются в другой, он достигает того внутреннего единства двух изображенных фигур, которое смягчает тему конфликта, сообщает ей новые оттенки раздумья и грусти, скорее объединяющие влюбленных, чем углубляющие несогласие. Еще большей остроты и разнообразия характеристик человеческих переживаний, различных оттенков одного чувства Утамаро достигает в своих многочисленных полуфигурных изображениях женщин, закрепивших за ним славу создателя портрета в японской гравюре. Индивидуальность облика и чувств его героинь выражается глубоко эмоциональной пластикой движения,

жеста, выразительностью линейного ритма, соотношением тонов и полутонов, самим расположением фигур на плоскости листа.

Особое место в творчестве Утамаро занимает тема материнства. Лучшие гравюры с изображением матери и ребенка были исполнены им в конце 1790-х гг. («Яма Уба с сыном на коленях», «Яма Уба и Кинтоку с игрушечным коньком», «Яма Уба и Кинтаро»). «Яма Уба с сыном на коленях»—одна из наиболее значительных гравюр этой серии. Утамаро дает здесь даже не погрудные изображения, а почти только лица, монументализируя, предельно приближая их к зрителю. В сильном, почти порывистом движении женщины, прижавшей к себе сына, в ее величественном и вместе с тем простом и естественном облике — ее волосы не уложены в сложную прическу, а свободно густыми прядями ниспадают на ее плечи — проступает как бы в своей первозданной силе и простоте материнское чувство. Контраст темного лица мальчика и белого лица матери, чистота и ясность ее контура подчеркивают и женственность и силу образа. Ценность человеческого чувства раскрывается здесь Утамаро не в множественности его оттенков, а в одухотворенной цельности, естественности его величия. Именно в гравюрах, посвященных теме материнства, наиболее полно раскрылся художественный темперамент Утамаро, сила и активность его образов.



Тосюсай Сяраку. Актер Сэгава Томисабуро II в роли Ёадориги и Накамура Мансэи в роли ее служанки. Цветная гравюра на дереве. Фрагмент. 1794 г.

илл. 389



Тосюсай Сяраку. Актер Итикава Эбизо в роли Такэмура Саданосин. Цветная гравюра на дереве. Фрагмент. 1794 г.

илл. 390

С расцветом творчества Утамаро совпала блестящая, но кратковременная деятельность Сяраку. Сведений о его жизни сохранилось чрезвычайно мало. Сяраку был актером театра Но. Как гравер он работал всего лишь десять месяцев, в 1794 г. За это время им было создано немногим более ста гравюр с изображениями актеров. Театральным сценам и актерам было посвящено творчество многих известных предшественников Сяраку: художников фамилии Тории, Кацукава, таких, как Сюнсё (1726—1792), Сюнтэй (1770—1820), Синэй и других. На протяжении своего развития, начиная с первых театральных афиш Киёнобу, Этот своеобразный жанр не выходил за рамки иллюстраций сценического сюжета с его условной экспрессией движения актера, передачей характерной актерской маски. В творчестве Сяраку этот жанр получил совершенно новое осмысление. Условность застывшей маски актера превратилась в выразительное, гротескное, но вместе с тем полное движения и реальной человеческой страсти лицо, лицо, искаженное гримасой гнева, или злобно-мстительное, алчное, или бездушно жестокое («Актер Итикава Эбизо в роли Такэмура Саданосин»). Мир Сяраку — это мир страстей сильных, но темных. Они таятся где-то в глубине острых маленьких глазок, выплескиваясь вдруг в оскале рта, во взметнувшихся дугах бровей, в судорожных движениях цепких пальцев. Художественная манера Сяраку отличается резкой индивидуальностью. Обычно он использует обобщенный контур, доведенный в своей характерности почти до карикатуры. Неисчерпаемы его приемы в передаче экспрессии лица. Особенно выразительна линия рта — то переданная наподобие петли с красным пятном языка, то опущенная книзу, то резко очерченная с черными треугольниками в углах. Его фигуры изображены на темно-синем или черном фоне в одеждах интенсивного, глубокого цвета: желтого, красного, коричневого. Часто Сяраку сопоставляет совершенно различные типы лиц — хитрые и доверчивые, низменные и возвышенные, заостряя тем самым характеристику каждого из них. Образы Сяраку — это неведомая творчеству Утамаро грань внутреннего мира человека. В сущности, в творчестве Сяраку основная тема искусства Укиё-э — тема человеческих чувств — при том

своеобразии художественного метода их выражения, отвлекавшегося от индивидуального психологического их проявления и раскрывавшего их в образах обобщенных и идеальных, была исчерпана. Став господствующей темой у Харунобу, раскрывшего ее лирико-поэтическую сторону, она завершилась в открытом Сяраку мире сильных, но жестоких человеческих страстей. В конце 18 — первой половине 19 в. в творчестве художников, продолжавших работать над старыми сюжетами и темами, Тоёкуни (1769—1825), Кунисада (1776—1864), Куниёси (1797—1861), появляются черты эклектизма, внешней декоративности и вместе с тем усиливается интерес к описанию мелких бытовых деталей.

Новый, последний и высший, этап в развитии реалистических тенденций демократического искусства эпохи Эдо был связан с творчеством художника Кацусика Хокусаи (1760—1849). Истоки творчества Хокусаи почти целиком находятся в искусстве Укиё-э. Картина мира осмысляется художником прежде всего через сознание значительности, особой ценности каждодневной жизни людей, их труда и забот. Жизнь природы, ее смысл и красота в пейзажах Хокусаи становятся понятными лишь благодаря присутствию в них людей, занятых своими обычными делами. Но если для художников Укиё-э в повседневной жизни открылся мир человеческих чувств, сосредоточивший на себе все их интересы, то Хокусаи в повседневной жизни людей увидел и совсем другие, неизвестные искусству Укиё-э стороны. Повседневное существование людей привлекает Хокусаи прежде всего в своем трудовом аспекте, в своем созидательном начале, в котором художник улавливает биение мощной стихии народной жизни и в котором он видит подлинный смысл человеческого бытия. Он стремился к многостороннему охвату жизненных явлений, к постижению их внутренней взаимосвязи и взаимообусловленности, к воссозданию широкой картины мира. Не случайно большую часть своей жизни Хокусаи провел в путешествиях по стране, неустанно зарисовывая все, что им было увидено. Не случаен также исключительно разнообразный круг его интересов и деятельности — Хокусаи был известен не только как гравер,

но и как писатель, поэт и живописец. Широта кругозора Хокусаи, выдвинутая им проблема соотношения человека и окружающего мира, его новое осмысление человеческой деятельности и, наконец, появившаяся в его произведениях тема человеческого коллектива выходят далеко за пределы художественных задач Укиё-э.

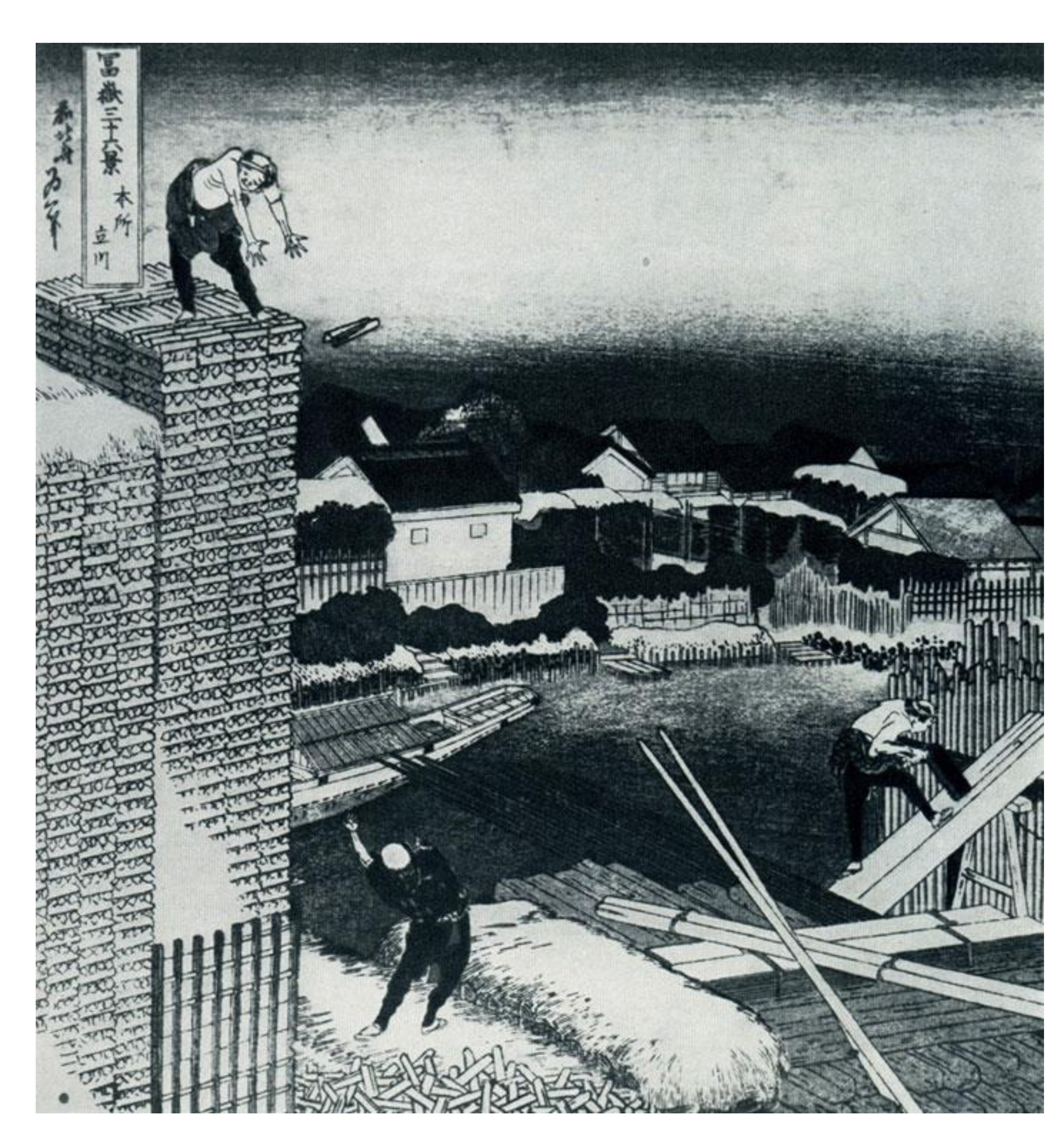
В творчестве Хокусаи демократическое японское искусство эпохи Эдо вступило в свой последний, заключительный этап развития. Повседневная жизнь людей рассматривается теперь Хокусаи в общей картине мироздания. Естественное движение жизни, воспринимаемой художником во всем богатстве ее частных и общих проявлений, развертывается им в многопланных композициях, представляющих сложное единство жанровых и пейзажных мотивов. Искусство Хокусаи проникнуто пафосом красоты мира, сознанием высокого одухотворенного начала, вносимого в мир человеком, и вместе с тем драматичности соотношения неустанной, напряженной, подчас суетливой деятельности людей и величия и вечности природы. В истории японского искусства творчество Хокусаи явилось и новым открытием природы. Он был первым из художников японской гравюры, в творчестве которого пейзаж получил значение самостоятельного жанра. В отличие от средневековой пейзажной живописи, передающей не своеобразие местности, а стремящейся к выражению самых общих свойств натуры, в пейзажах Хокусаи был запечатлен живой и величественный облик природы Японии.

Творческое наследие Хокусаи чрезвычайно велико. За свою долгую художественную деятельность он создал около тридцати тысяч рисунков и гравюр и проиллюстрировал около пятисот книг. Хокусаи родился в Эдо в семье ремесленника. Тринадцати лет он поступил в мастерскую к граверу Накаяма Тэцусону. Затем работал у художника Сюнсё, под влиянием которого были исполнены его ранние гравюры с изображением актеров (1779). В течение долгого времени, примерно с 1797 по 1810 г., Хокусаи работает как мастер суримоно (особый, требующий сложной техники вид гравюр, использовавшихся в качестве поздравительных карточек). В это же время он

создает и первые свои самостоятельные произведения: «53 станции Токайдо» (1804), виды дороги, соединяющей Токио и Киото, и в 1814 г. выпускает первую книгу задуманного им как пособие для художников многотомного труда «Манга». Пятнадцать томов «Манга», создававшиеся на протяжении многих лет, содержат пейзажи, жанровые сцены, этюды различных движений людей и животных, переданных иногда при помощи одной линии, изображения цветов и птиц. В «Манга» мы находим рисунки звериных масок с характерным выражением человеческих лиц и изображения различных человеческих физиономий, молодых и старых, улыбающихся, плачущих, смеющихся, с выражением удовольствия, любопытства и т. п. В «Манга» не только сказался широкий круг наблюдений Хокусаи, но и в полной мере выявился его блестящий талант рисовальщика. Реалистическая острота его рисунка, раскрывающего самые характерные свойства натуры, выразительность и красота линии ставят его в один ряд с крупнейшими рисовальщиками мирового искусства.

Расцвет творчества Хокусаи относится к 1820-м — началу 1830-х гг. В это время им были созданы лучшие его пейзажные серии. Эти серии, создававшиеся почти в одно и то же время, поражают разнообразием аспектов, глубиной и богатством художественного видения Хокусаи — от широкого философского осмысления картины мира в серии «36 видов горы Фудзи» (1823—1829), показа эпического величия природы в серии «Мосты» (1823—1829), любования ее стихийной мощью в «Водопадах» (1827—1830) и, наконец, до тонкого лирического переживания природы в серии «Поэты Китая и Японии» (1830). Одной из самых значительных работ Хокусаи, в которой наиболее полно раскрылось своеобразие его творчества как художника-мыслителя, является серия «36 видов Фудзи». Большее число листов этой серии представляют различные жанровые сцены: рыбака, закинувшего сети, работающих на дровяном складе пильщиков, бочара, мастерящего бадью, и т. п., развернутые в пейзаже с горой Фудзи на заднем плане. Очертания Фудзи то ясно выступают, занимая большую часть горизонта, как в листе «Порыв ветра», где внезапно налетевший вихрь застиг идущих по дороге

крестьян, то ее вершина неожиданно оказывается видна через огромный круг лишенной дна бадьи, над которой трудится бочар (лист «Бочар»), то виднеется в треугольнике бревенчатой подпоры, на которой громоздится колоссальный деревянный брус, распиливаемый пильщиками (лист «Пильщики»), или выглядывает из-за леса вертикально поставленных досок дровяного склада (лист «Дровяной склад»). Один за другим листы серии развертывают перед зрителем многообразную картину природы Японии — ее скалистые берега, о которые разбиваются волны океана, поля, лежащие у подножия Фудзи, ее живописные горные деревни.

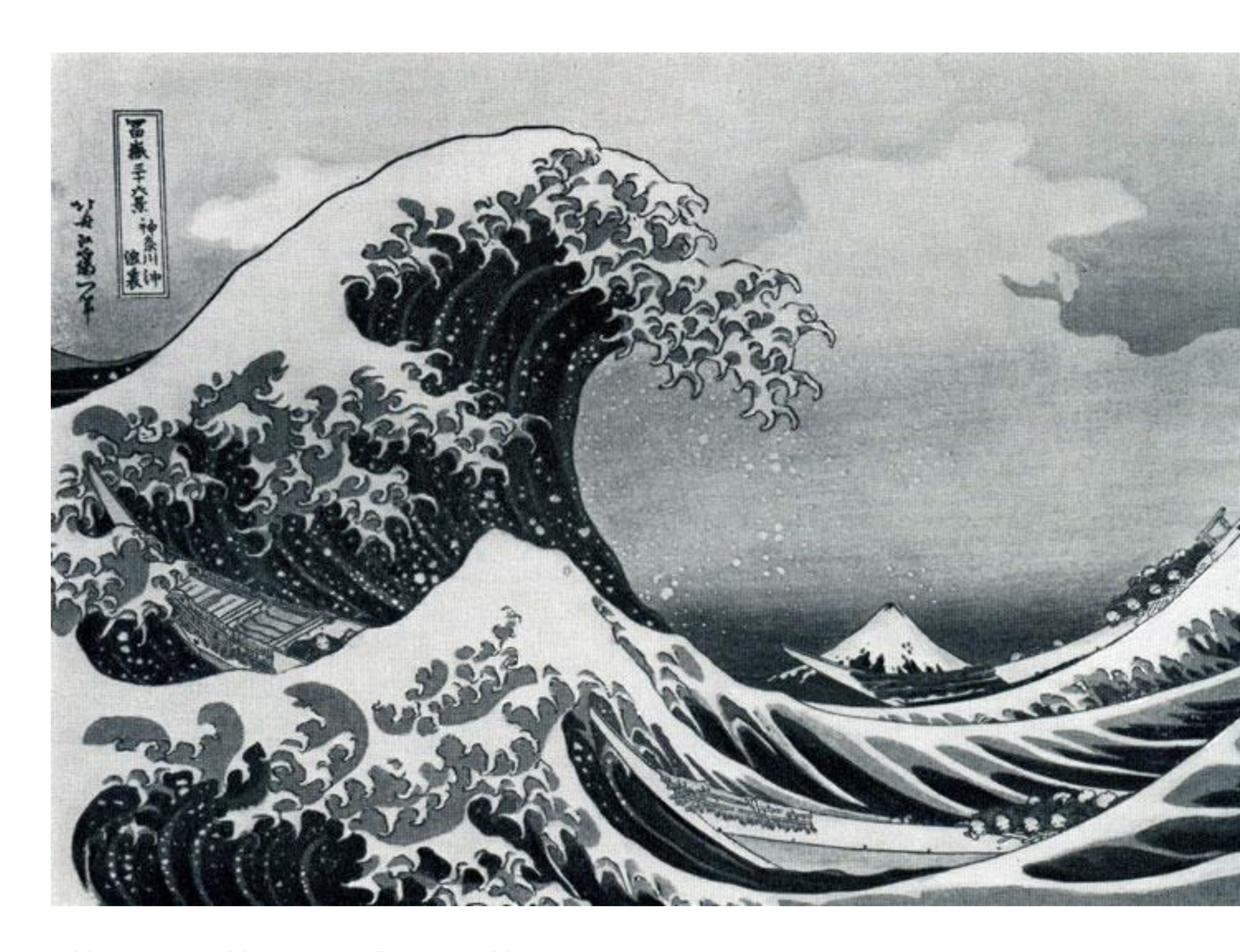


Кацусика Хокусаи. Дровяной склад. Цветная гравюра на дереве из серии «36 видов горы Фудзи». Фрагмент. 1823—1829 гг.

илл. 391

Лишь два мотива остаются постоянными почти в каждой гравюре серии — мотив неустанно трудящихся людей и горы Фудзи. Люди в гравюрах Хокусаи живут, трудятся, почти суетятся, их всегда много, они даны в выразительном, почти гротескном плане. Однако здесь нет оттенка иронии. В преувеличенной характерности их движений и жестов проступает постоянное, напряженное усилие каждого из них, вливающееся в их общий труд, утверждающий их перед лицом большого мира. Но постоянно присутствующий мотив Фудзи, неизменный, индивидуализированный облик которой выступает как символ вечности и красоты мира, вносит оттенок раздумья о бренности человеческой жизни. Мотив Фудзи, который сначала выступает исподволь, почти как бы случайно, постепенно вырастает в самостоятельную тему. В листе «Тамагава» за береговой полосой, за океанской далью, на горизонте вырастает бесстрастно величавая Фудзи. Ее величие сродни холодной огромности океана. В пейзаже, казалось бы, восторжествовала стихия бездушной природы, если бы не уверенно пробивающаяся в волнах рыбачья лодка и фигурка человека с лошадью, стоящих на берегу. И наконец, в гравюре «Фудзи в ясную погоду» тема Фудзи раскрывается во всей полноте своего всепоглощающего, мощного звучания. Почти всю плоскость листа заполняет силуэт исполинской горы. Пространство развертывается художником не вглубь, а вверх. Фудзи врезается в голубую бесконечность неба, пересекая белые полосы облаков. Пейзаж безлюден — его масштаб слишком грандиозен. В этой грандиозности как бы торжество вечного начала природы, здесь теряются и исчезают все усилия человеческих жизней. В этом разрешается постепенно нарастающее драматическое звучание темы Фудзи. Но вместе с тем при всей своей колоссальности величие Фудзи не подавляет. Это скорее противостоящее человеку начало, а не подчиняющая и подавляющая его сила. Зеленая полоса склона горы, голубое небо, спокойный ритм белых облаков, красная в ясный день вершина Фудзи — вся эта гамма мажорных тонов побеждает бесстрастие величия Фудзи, делает картину живой и понятной, близкой и даже соизмеримой с обычными представлениями человека. Стремление найти такое соотношение мира и

человека, в котором природа обрела бы соразмерные человеку черты, проходит через многие гравюры Хокусаи. В серии «36 видов Фудзи» это стремление находит свое наиболее законченное выражение в силе утверждения ценности человеческого труда. Целеустремленная деятельность людей, их особая активность, подчеркнутая выразительностью их поз, жестов и движений, реализуются в огромности предметов, ими создающихся. Бадья, которую мастерит бочар, огромна так, что он не только спокойно в ней умещается, но оказывается во много раз меньше ее; брус, который распиливают пильщики, непомерно велик, его диагональ доминирует над всем пейзажем, в том числе и над Фудзи; доски дровяного склада почти касаются неба, рыбачья лодка в гравюре «Тамагава» необычайно велика. Предметы, созданные людьми,— это как бы продолжение их самих. Плоды людских трудов оказываются почти столь же величественными и грандиозными, как сама природа. Это то реальное вещественное начало, которое приносит с собой в мир человек, утверждает его в нем, делает его сопричастным красоте и величию природы.



Кацусика Хокусаи. Волна. Цветная гравюра на дереве из серии «36 видов горы Фудзи». 1823—1829 гг.

илл. 392

Художественные идеалы Хокусаи целиком обращены к человеческому коллективу, к стихии народной жизни. Тема человеческого коллектива в творчестве Хокусаи проходит свою эволюцию от изображения суетной толпы (лист «Мост в Эдо» из книги Дотю Гвафу 1818 г.) до широкого охвата жизни народа, осмысленной трудом, в гравюрах «36 видов Фудзи». Среди многочисленных работ Хокусаи последних двух десятилетий его жизни наиболее значительной была серия пейзажей «100 видов Фудзи». Но никогда уже Хокусаи не поднимался до таких величественных образов природы, как в

гравюрах «Волна» и «Фудзи в ясную погоду» из серий «36 видов Фудзи». Его поздние работы отличаются высоким графическим мастерством, однако уступая в богатстве и тонкости колорита более ранним сериям. Пожалуй, ни один из предшествующих художников Укиё-э не достигал такой глубины и тонкости цветовых переходов, как Хокусаи. Выразительность его листов основана на сочетании острого, обобщенного рисунка и тончайше разработанных цветовых переходов общего фона, передающих пространство, воздух и воду. Чаще всего Хокусаи развертывает композицию листа в глубину, однако перспектива и соотношение масштабов в его пейзажах почти всегда произвольны и подчинены художественному замыслу.

Творчество Хокусаи вызвало многочисленные подражания. Число его учеников было чрезвычайно велико. Среди них были такие известные мастера, как Хоккэй (1780—1850), Гаку-Тэй (работал в 1810—1830 гг.) и другие. Но почти для всех последователей Хокусаи характерно усвоение лишь внешней стороны его творческого метода. Выразительность рисунка Хокусаи в работах его учеников приобретает оттенок манерности, его колористические достижения используются главным образом для решения чисто декоративных задач.

Последним значительным представителем японской гравюры первой половины 19 в. был пейзажист Андо Хиросиге (1797—1858). Хиросиге был учеником гравера Утагава Тоёхиро (1763—1828). Первой работой, принесшей Хиросиге известность, была серия гравюр «53 станции Токайдо», напечатанная в 1834 г., то есть вскоре после выхода прославленных серий Хокусаи. Продолжая пейзажный жанр, открытый в гравюре Хокусаи, Хиросиге, однако, разрабатывает его по-своему. Природа обыкновенно привлекает Хиросиге в своих частных, конкретных проявлениях. Наиболее известными сериями Хиросиге, вышедшими в последующие годы, были «8 видов Оми» (1835), «69 видов станций Кисокайдо», «Виды 69 провинций», «100 видов Эдо» (ок. 1857) и некоторые другие. Хиросиге свободно владел всем арсеналом художественных средств японской

цветной ксилографии. Для его работ характерны лаконизм и острота рисунка, красота и выразительность силуэтов, богатство тональностей одного цвета. Однако при всем артистизме Хиросиге его работы лишены уже того богатства чувств, которые были присущи всей предшествующей гравюре. При всей увлеченности Хиросиге реальным, конкретным мотивом природы его листы всегда подчинены декоративному замыслу. В естественной красоте природы Хиросиге привлекает выразительность ее отдельных проявлений — контраст ясно различимых и почти исчезающих в тумане предметов, мягкость снега и графическая острота иголок сосны и ее изогнутых веток. Излюбленные мотивы Хиросиге — пейзаж, преображенный лунной ночью, или видимый сквозь сетку дождя, или выступающий из пелены тумана. В своих гравюрах Хиросиге подчеркивает контраст четких изображений и чуть намеченных приглушенным цветным пятном силуэтов; линия Хиросиге приобретает особую остроту в сопоставлении с мягкостью цвета, его цветовая гамма скупа, но изысканна.

Творчество Хиросиге завершает период блестящего расцвета японской цветной ксилографии 18 и первой половины 19 в. Гравюра 1850—1860-х гг. не выдвинула ни одного крупного художника, в ней все явственней выступают стилизаторство и эклектика.

В этот период Япония вплотную подошла к событиям, ставшим важнейшим рубежом в ее истории. В 1868 г. в Японии произошла буржуазная революция, положившая начало и новому этапу в истории японского искусства. События 1868 г. и последующих затем 1880-х гг., когда Япония стала конституционной монархией, включили Японию в мировую систему капиталистических стран, вовлекли ее в их общую сферу социальных, политических и культурных интересов, оказали решительное преобразующее воздействие на все стороны жизни страны. В искусстве Японии этого периода возникают многочисленные школы и группировки. Значительная их часть стала на путь освоения европейского искусства. Многие японские художники, как, например,

известный живописец Курода Кийотэри (1866—1924), уезжают учиться в Европу. Вместе с тем среди некоторых групп художников появляется стремление сохранить чистоту национальных традиций. Однако даже творчество такого художника, как Томиоко Тэссаи (1836—1924), продолжавшего работать в традициях монохромного пейзажа, несет в себе элементы искусства нового времени. Конец 19 — начало 20 в. в искусстве Японии был временем пересмотра всей старой художественной традиции, освоением европейского искусства, поисками нового и вместе с тем собственного пути развития.

Начавшийся еще в конце 16 в. расцвет японского прикладного искусства охватывает почти всю первую половину эпохи Эдо. Но постепенно, с возникновением массового спроса, появляется большое число ремесленных, стандартных работ. Вместе с тем большое распространение получают народные виды творчества— резьба по дереву, а также резьба по кости. Широкое развитие в 17—18 вв. получает керамика, представленная именами таких выдающихся мастеров, как Нинзэй (1598—1666) и Кэнзан (1663—1743). Их керамические изделия отличаются ясностью форм и выразительностью орнамента. Прославленным мастером лаковых изделий был Огата Корин, перенесший особенности своего живописного стиля в работы из лака. В это же время широкое распространение получает фарфор. Особенно высоко ценились фарфоровые изделия района Арита и Сэто. Среди мастеров фарфора широкой популярностью пользовался мастер Какиэмон (середина 17 в.), введший яркие тона в росписи «цветов и птиц». Расширился старый текстильный центр Нисидзии, близ Киото.

В числе новых народных форм прикладного искусства следует отметить своеобразный вид миниатюрной скульптуры, так называемой нэцке, материалом для которой служили кость, дерево или лак. Нэцке использовались в качестве особых брелоков, подвешиваемых у пояса, к шнуру, на котором держались кисет, трубка и т. п. Темой нэцке служили главным образом характерные персонажи городской жизни, бродячие актеры, фокусники, ремесленники, а также герои

старинных легенд и сказаний. В нэцке возрождаются некоторые художественные традиции деревянной скульптуры 13 в. Однако экспрессия средневековой буддийской скульптуры сменяется здесь гротеском. Интерес нэцке к кругу тем, наблюденных в повседневной действительности, был выражением тех же демократических тенденций в культуре Японии, которые привели к расцвету деревянной гравюры. Характерная гротескность персонажей нэцке во многом напоминает рисунки Хокусаи в альбомах «Манга». Следует отметить также связь нэцке с образами народного театра. До нас дошли имена известных резчиков нэцке, таких, как Мива I, Томогада, Ико и другие.